
Poetische Reflexion – Reflexive Utopie

Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Marie Theres Stauffer

von
Suhr und Unterentfelden/Aargau

Angenommen im Sommersemester 2002 auf Antrag von Herrn
Prof. Dr. Stanislaus von Moos und Herrn Prof. Dr. Kurt W. Forster

Zürich, 2007

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Dank.....	9
1. Profile	11
1.1. Entstehung der Gruppen und Momente des Frühwerks.....	11
1.2. Architettura Radicale	21
1.3. Lob, Kritik, Missverständnisse: Die Rezeption der Stadtutopien.....	32
2. Diskurse in Bildern	58
2.1. Diskurs: Aspekte des Begriffs	58
2.2. Modell einer totalen Urbanisation: <i>Il Monumento Continuo</i>	64
2.3. Grenzenlose Flexibilität: <i>No-Stop City</i>	72
3. Schreibweisen des Utopischen	85
3.1. Schreibweise: Form als Wert	85
3.2. Bilddiskurse – Schreibweisen des Andeutens.....	95
3.3. Das Bild als Text	97
3.4. Der Text als Bild.....	100
3.5. Schreibweisen der Ironie	109
3.5.1. Negierende Schreibweisen	117
3.5.2. Bewahrende Schreibweisen	131
4. Motivationen der Ausbildung	140
4.1. Die »maestri fiorentini«: Leonardo Ricci und Leonardo Savioli.....	150
4.2. Synthese der Hypothesen: Das Seminar <i>Spazio di coinvolgimento</i> ..	158
4.2.1. Strukturen der Interaktion	161
4.2.2. Strukturen des Kollektiven.....	164
4.2.3. Der »Processo Pop« als Methode	166

5.	Aneignung und Abwandlung von Bildstrategien der Pop Art	175
5.1.	Emphase der kritischen Dimension	178
5.2.	Darstellungsformen	192
5.3.	›Anti-Architektur‹ und ›Anti-Kunst‹	197
5.4.	Die Reflexion der ›Lebenswelt‹	203
5.5.	Lebenswelt und Werbung	206
5.6.	Die Stadt als Lebenswelt	211
5.7.	Typisierungen oder die Gleichförmigkeit als Aspekt der Lebenswelt.	216
6.	Parallelen in Projekt und Theorie. Archizoom, Superstudio und Hans Hollein	220
6.1.	Anthropologisierung der Architektur	229
6.2.	Die Architekturen der Stadt	249
6.3.	Das Monument in der Stadt	252
6.4.	Die Struktur der Stadt	254
6.5.	Die Funktion der Form	256
6.6.	Bildlektüren versus Textlektüren?	265
7.	Utopiebegriffe.....	270
8.	Bibliographie	279
8.1.	Quellen	279
8.2.	Literatur	283
9.	Lebenslauf der Autorin.....	305

Vorwort

Superstudios *Monumento Continuo* (1969–1972) und Archizooms *No-Stop City* (1970–72) weisen gegenüber dem etablierten Projektbegriff in Architektur und Städtebau insofern eine Besonderheit auf, als sie von ihren Autoren als theoretische Beiträge konzipiert worden sind. Sie zielen also nicht auf eine bauliche Verwirklichung ab, sondern sind in den Darstellungsmedien der Photomontage, der Installation, der Zeichnung und des Manifests als Werke zu verstehen, die ihre Realisierung in Publikationen oder Ausstellungen fanden. Dabei sind Bild und Text gleichermaßen als Theoriebeitrag zu verstehen, als äquivalente Elemente eines Diskurses, der einer kritischen Reflexion über die gebaute und imaginierte Architektur der modernen Gesellschaft gewidmet ist.

Konstituierende Momente dieser zwei »progetti teorici« sind ihr dialektisch anmutendes Verhältnis zueinander, die strukturelle Verflechtung von Bild- und Textebene, ihre ironische Rhetorik und ihre transdisziplinäre Verortung: Zum einen wird der Bereich der Architektur zu jenem der bildenden Kunst hin überschritten, zum anderen entfaltet sich ein Spektrum theoretischer Bezüge von der Anthropologie über den Neomarxismus bis zur Psychoanalyse. Entsprechend präsentieren sich die Gehalte dieser Utopien außerordentlich vielschichtig und breit gefächert.

In der Auseinandersetzung mit den bisher geführten Diskussionen über die zwei Stadtutopien wird deutlich, dass ihre Vielschichtigkeit meist insofern wahrgenommen wird und zum Tragen kommt, als eine Vielzahl von Bezugskontexten benannt wird. Da die wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Utopien jedoch erst in jüngster Zeit einsetzte, fehlen noch in vielen Punkten vertiefte Analysen. Ferner bestehen Fragen zur Konzeption und Bedeutung des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City*, die in der Literatur sehr unterschiedliche Deutungen erfahren haben. Diese Differenzen sind wesentlich auf die ironische Rhetorik der Projekte zurückzuführen und damit auf eine Formulierungsweise, die weder endgültig noch erschöpfend interpretiert werden kann, da der eigentliche Gehalt verdeckt und zugleich vieldeutig bleibt.

Diese Studie befasst sich sowohl in der Analyse der Projektstrukturen als auch in der vertieften Diskussion bestimmter Bezugskontexte mit dem Konzept und dem Gehalt der

beiden Stadtutopien. Das erste Kapitel soll den nachfolgenden Fragestellungen einen Rahmen geben, indem es von den Gruppen, ihrem Kontext sowie von der Rezeption der Stadtutopien handelt. Dabei wird zunächst auf das Entstehen der Gruppen eingegangen und der Ort der Stadtutopien innerhalb des Gesamtwerks diskutiert. Ein zweiter Abschnitt stellt die Zugehörigkeit von Archizoom und Superstudio zur sogenannten *Architettura Radicale* und zu ihrer Funktion innerhalb dieses Kontextes dar. Anschließend wird der Verlauf der äußerst kontroversen Diskussion über den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* zunächst in der zeitgenössischen Kritik und später in der Historiographie betrachtet; in diesem Zusammenhang interessiert, wie ein jeweiliges Verständnis der Projekte mit ihrer Bewertung verbunden ist.

Den Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchungen bildet eine werkimmanente Lektüre. Dies geschieht zum einen, weil bisher keine detaillierten Analysen der Stadtutopien als Gegenstände an und für sich vorliegen. Zum andern will die Verfasserin damit ihre Lesart der Projekte transparent machen und eine Grundlage für die nachfolgende Analyse schaffen.

Ausgehend von dieser Lektüre wird im dritten Kapitel die Schreibweise dieser Projekte und damit ihre poetische Dimension untersucht. Die theoretische Basis dieser Analyse bildet die damalige italienische Semiologiedebatte, in der neben Umberto Eco auch Roland Barthes eine wichtige Rolle spielte, so dass hier von einer Bestimmung des Begriffs Schreibweise ausgegangen wird, die sich maßgeblich auf Barthes' Definition in *Le degré zéro de l'écriture* stützt.¹ In der Folge wird das Verhältnis von Bild und Text untersucht, um deren jeweils spezifische Schreibweise in ihrer strukturellen Konzeption und literarischen Qualität zu bestimmen. In diesem Zusammenhang wird auch nach der Funktion und Bedeutung der Ironie gefragt. Dies geschieht auf der Grundlage von zwei Ironiekonzepten: zum einen anhand der Dissimulationsironie, die bis in die Moderne maßgeblich durch Marcus Fabius Quintilianus und seine *Institutio Oratoria* bestimmt ist, zum andern anhand eines bestimmten Aspekts der romantischen Ironie, wie er in Friedrich Schlegels *Lyceums-* und *Athenäums-Fragmenten* zum Ausdruck kommt.²

¹ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1953.

² Quintilian, Marcus Fabius. *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri decem*, Tomus I, liber VI, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis) Oxonii [Oxford]: Oxford

Im Anschluss daran werden drei Kontexte rekonstruiert, welche für das Schaffen von Archizoom und Superstudio besonders bedeutungsvoll waren. Da beide Stadtutopien kurz nach dem Studienabschluss der jeweiligen Architekten entstanden sind, wird im vierten Kapitel die Ausbildung als jüngste und prägende Vergangenheit beleuchtet. Die Situation an der Architekturfakultät im Florenz der 1960er Jahre gibt Aufschluss über die Herausbildung der Gruppen sowie über die Motivation zur Auseinandersetzung mit bestimmten Themen und die Entwicklung von typologisch-formalen Ansätzen, die in den Stadtutopien wirksam sind.

Das nachfolgende fünfte Kapitel ist der Diskussion von Bezügen zur Pop-Art gewidmet. Dieser Fokus ist durch die intensive und lange Auseinandersetzung der Florentiner Architekten mit dieser Kunstrichtung begründet; für die Bildlichkeit der Stadtutopien konstitutive Vorgehensweisen sind folglich auf die Popkunst zurückzuführen. Zunächst wird dargelegt, wodurch diese Auseinandersetzung motiviert worden ist. Ein nächster Abschnitt befasst sich mit dem Einfluss des Pop auf die Ikonographie der Stadtutopien; in diesem Zusammenhang werden die formale Konzeption, die zur Darstellung gebrachten Themen und die Bildstrategien analysiert.

Im sechsten Kapitel werden die Stadtutopien den frühen Werken Hans Holleins gegenübergestellt. Dieser hatte zu Beginn der 1960er Jahre theoretische Projekte verfasst und damit in gewisser Weise jenen Projekttypus vorgeprägt, der in *Monumento Continuo* und *No-Stop City* wirksam ist. Der Vergleich mit Holleins Entwürfen ist aber auch deshalb von Interesse, weil diese einen ähnlichen fachübergreifenden Ansatz wie jene der Florentiner aufweisen, wobei nicht zuletzt ein ebenfalls vorhandener Bezug zur Pop-Art signifikant ist. Zudem handelt es sich um Projekte, die heute nahezu vergessen sind und aufgrund ihrer Qualität einer Aufarbeitung und Neubewertung bedürfen.

Im siebten und letzten Kapitel wird der Utopiebegriff von Archizoom und Superstudio behandelt. Den theoretischen Rahmen bilden (neo-)marxistische Diskurse des 19. und 20. Jahrhunderts, innerhalb derer sich die Florentiner Architekten in eigenständiger Weise positioniert haben. Dabei kommt auch zur Sprache, welcher Stellenwert

University Press, 1970, sowie ebd., Tomus II, liber IX, 1992 (1970); Schlegel, Friedrich. *Lyceums- und Athenaeumsfragmente*, in Behler, Ernst/e.a.(Hgg.). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967.

den Beiträgen von Archizoom und Superstudio hinsichtlich der Entwicklung der Architektur zukommt und welche Ausstrahlung sie auf andere Disziplinen hatten.

Die skizzierten thematischen Schwerpunkte dieser Forschungsarbeit erfordern verschiedene methodische Ansätze. Zwei Anmerkungen zur Vorgehensweise seien hier erlaubt. Mit dem Begriff der Lektüre wird ganz bewusst von einem rein deskriptiven Ansatz Abstand genommen, denn ein solcher würde bedeuten, eine gesonderte Beschreibung der Bilder – der Zeichnungen und Photomontagen – vorzunehmen, um sie in einem zweiten Schritt mit Rücksicht auf die Texte zu interpretieren. Dies erschien aus zwei Gründen problematisch: Zum einen würde damit eine allzu große Differenz und Hierarchie zwischen den beiden Medien festgeschrieben. Zum andern liegen sowohl der *Monumento Continuo* wie auch die *No-Stop City* in mehreren inhaltlich variierenden Fassungen vor, wobei eine als Mischung aus Comicstrip und Filmstoryboard gestaltet wurde. Entsprechend würde eine Bildbeschreibung zur schieren Fleißarbeit gerinnen, die in ihrem Fokus auf die einzelne Darstellung den integralen Gehalt des Projekts nicht nur aus den Augen verlore, sondern geradezu destruierte.

In diesem Kontext erhob sich die Frage, ob die einzelnen Versionen einander gegenübergestellt werden sollten, um daraus eine detaillierte inhaltliche Entwicklung zu rekonstruieren. Dieses Vorgehen erwies sich aus mehreren Gründen als wenig sinnvoll: Zwar hatte jede Gruppe das Schaffen der anderen beachtet und sich davon inspirieren lassen, dabei waren die gegenseitigen Lektüren aber nicht in allen Aspekten gleich vertieft und analytisch. Ferner ist unklar, welche Inhalte zu welchem Zeitpunkt rezipiert und allenfalls aufgegriffen wurden, denn die Erinnerungen der Autoren über die einzelnen Projektphasen sind zu ungenau und zudem widersprüchlich. Auch aus dem Archivmaterial ergaben sich keine Hinweise auf den Entwicklungsverlauf. Dies ist einerseits dadurch bedingt, dass das ganze Werkkorpus gegenwärtig auf mehrere Privatarchive und Institutionen verteilt ist und es daher nicht mehr möglich ist, eine bestimmte Fassung detailliert zu rekonstruieren. Andererseits ist viel Material verloren gegangen; gerade Vorstudien sind kaum mehr vorhanden, darüber hinaus fehlen auch

Teile der Projekthauptfassungen.³ An den Publikationsdaten lässt sich die Entwicklung nur insofern festmachen, als diese auf eine Entstehung *ante quem* schließen lassen. Doch selbst dies birgt Ungewissheiten, denn es muss damit gerechnet werden, dass eine Projektfassung längere Zeit publikationsreif bei einer Redaktion lag, ohne gedruckt zu werden. Alle diese Umstände verunmöglichen zum jetzigen Zeitpunkt die Rekonstruktion einer detaillierten Chronologie der Projektgenese.

Geeignet erschien also eine Lektüre, die sämtliche publizierten Fassungen eines Projekts als bedeutungstragende Struktur in den Blick nimmt und dabei Bild- und Textebene als verflochtenes System begreift. Dieses Projektverständnis stützt sich auf den Begriff des »discours«, wie ihn Michel Foucault, insbesondere in *Archéologie du savoir*, entwickelt hat:⁴ Die Projekte werden also in ihrem ganzen mehrstufigen Umfang als Diskurs betrachtet. Dabei erweist sich die oft beklagte Offenheit dieses Begriffs im Fall der Stadtutopien als besonders geeignet, um ihre mehrstufige Entwicklung, ihre transdisziplinäre Ausrichtung, die Vielfalt der Darstellungsmedien und nicht zuletzt ein bestimmtes dialektisches Verhältnis der Projekte zueinander zu fassen.⁵

Eine besondere Herausforderung für die Lektüre des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* besteht darin, dass sie weitgehend hermetisch verfasst und deshalb nicht

³ Ein großer Teil der Werke von Archizoom befindet sich im Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAC, Università degli Studi di Parma, in Parma; weiteres Material ist Teil der Sammlung des Centre National de l'Art Moderne Georges Pompidou in Paris. Diese Institution hat auch Teile des früheren Superstudio-Archives übernommen, das bis 2000 im Studio Alessandro Magris in Florenz untergebracht war. Darüber hinaus konnte die Verfasserin in die Privatarchive von Andrea Branzi und Paolo Deganello (beide Mailand) sowie Gilberto Corretti, Gian Piero Frassinelli und Adolfo Natalini (alle Florenz) Einsicht nehmen. Vorstudien fanden sich im Material von Branzi sowie in Skizzenbüchern von Natalini; letztere sind aber nur beschränkt konsultierbar. Ein Archivio Superstudio befindet sich in Florenz im Aufbau.

⁴ Siehe Foucault, Michel. *Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; ders. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966; ders. *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.

⁵ Zu Vorwürfen allzu großer Offenheit des Diskursbegriffs siehe etwa Frank, Manfred. Zum Diskursbegriff bei Foucault, in Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hgg). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 25.

leicht verständlich sind. So muss in einem starken Sinne interpretierend gelesen werden, ein Verfahren, das auch wegen der ironischen Dimension der Projekte angezeigt ist, würde doch ein bloßes Paraphrasieren deren Sinn nicht erschließen. Damit werden allerdings die Grenzen der werkimmanenten Lektüre strapaziert, denn die Interpretation von bestimmten formalen Elementen und insbesondere Zitaten – deren Quellen die Architekten zum Teil innerhalb der Projekte explizit machen – beinhaltet immer schon ein Mitdenken von Kontexten. Werkimmanent meint hier also, dass Bezugnahmen, welche die Autoren selbst explizit dargelegt haben, in der Lektüre thematisiert werden, während das Nichtdeklarierte vorerst ausgeklammert bleibt.

Im Anschluss an die Projektlektüren wird der enge Fokus erweitert, um im Rahmen der gewählten Schwerpunkte das Verhältnis der beiden Stadtutopien zu bestimmten Referenzkontexten zu diskutieren. Dabei wird generell ein historisch-hermeneutisches Verfahren verwendet, um im Zusammenhang der einzelnen Kapitel eine zusätzliche methodische Zentrierung vorzunehmen: Die Untersuchung der Schreibweise von Archi-zoom und Superstudio wird vorwiegend nach einem diskursanalytischen Verfahren durchgeführt. Für die Diskussion der Bezüge zu Architektur und bildender Kunst steht innerhalb der hermeneutischen Methode die ikonographisch-ikonologische Betrachtungsweise im Vordergrund. Dies geschieht einerseits in der Absicht, die Referenzen der Bildkonzeption und ihrer Elemente auszuweisen, um davon ausgehend die Bedeutungen der formalen und inhaltlichen Bezüge zu interpretieren; andererseits hat die ikonographisch-ikonologische Methode einen dezidierten Bezug zum Schriftlichen, was der Formulierung der Stadtutopien in Bild und Text sowie dem daran festgemachten Diskursbegriff Rechnung trägt.

Dank

Mein besonderer Dank richtet sich an Stanislaus von Moos, Universität Zürich, und Kurt W. Forster, Yale School of Architecture. Sie haben diese Dissertation mit anregenden Diskussionen, konstruktiven Ratschlägen und ergiebigen Hinweisen begleitet. Ihre Unterstützung ermöglichte mir gewinnbringende Bekanntschaften mit anderen Wissenschaftlern und öffnete Institutstüren, die sonst verschlossen geblieben wären.

Danken möchte ich sodann den Archizoom- und Superstudio-Architekten, die während der letzten Jahre wiederholt für ausgedehnte Gespräche zur Verfügung standen und mich großzügig mit Bildmaterial versehen haben. Darüber hinaus hatte ich die Möglichkeit, in einigen Privatarchiven dieser Architekten zu recherchieren. All dies hat grundlegend dazu beigetragen, ein detailliertes Verständnis für die Kontexte ihrer utopischen Projekte zu entwickeln.

Werner Oechslin und Vittorio Magnago Lampugnani von der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich bin ich für die weiterführenden Hinweise und vermittelten Kontakte dankbar; während meiner Tätigkeit als wissenschaftliche Assistentin an der ETH förderten sie mein Forschungsvorhaben zusätzlich, indem sie mir für das Jahr 1999 Forschungsgelder zusprachen.

Teile dieser Arbeit sind am Kunsthistorischen Institut in Florenz entstanden; entsprechend möchte ich Max Seidel, dem damaligen Direktor, für das gewährte Gastrecht danken. Unter den Forschenden des Florentiner Instituts bin ich insbesondere Ulrike Ilg und Martina Hansmann für viele inspirierende Diskussionen und ihre freundliche Unterstützung in logistischen Belangen verpflichtet. Diese Forschungsaufenthalte wie auch die Schlussredaktion dieser Arbeit wurden durch ein Promotionsstipendium der *Fondation pour des bourses d'études italo-suisse* (2000–2002) und ein Reisestipendium der ETH (2000) ermöglicht.

Für kritische Kommentare und praktische Korrekturvorschläge danke ich Christa Häseli, Werner Kogge, Martin Salzmann und Suzanne Schmidt. Ein besonderer Dank gebührt ferner Mila Jaeger, die mir mit viel Ausdauer und Disziplin bei der Zusammenstellung der Abbildungen und Quellentexte geholfen hat, sowie Martin Lötscher, der die Bilddaten bearbeitet hat.

Isabelle Stauffer hat die ganze Arbeit durch alle Stadien hindurch begleitet; ebenso hat sie das ganze Manuskript gelesen und kommentiert. Für ihr kritisches Mitdenken und ihre konstruktive Anteilnahme an literaturwissenschaftlichen Fragestellungen bin ich ihr ganz besonders verbunden, aber auch für ihre moralische Unterstützung möchte ich ihr an dieser Stelle herzlichst danken. Schließlich hätte diese Arbeit nicht entstehen können ohne meine Eltern Gloria und Walter Stauffer-Honegger, die mich nicht nur in den Jahren des Doktorats immer überaus großzügig unterstützt haben.

1. Profile

1.1. Entstehung der Gruppen und Momente des Frühwerks

Begegnet sind sich die Mitglieder von Archizoom und Superstudio in den 1960er Jahren an der Architekturfakultät der Universität Florenz. Im Rahmen von Vorlesungen, Entwurfsklassen oder studentischen Manifestationen schlossen sie Freundschaft, um in wechselnden personellen Konstellationen gemeinsame Arbeiten zu realisieren.⁶ Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen schlossen sich Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello und Massimo Morozzi 1966 zur Gruppe Archizoom zusammen.⁷ Adolfo Natalini gründete im selben Jahr Superstudio, wobei zunächst nur er unter diesem Namen auftrat.⁸

⁶ Die gemeinsamen Arbeiten während der Studienzeit haben die Architekten gegenüber der Verfasserin erwähnt, so etwa Cristiano Toraldo di Francia (Superstudio), Florenz, Juni 2000; Paolo Deganello (Archizoom), Mailand, Oktober 2001, und Gilberto Corretti (Archizoom), Florenz, November 2001; siehe auch Correttis biographische Notizen in *Gilberto Corretti. Professione Designer*, hg. v. Assessorato alla Cultura. Centro Comunale per l'Arte Contemporanea, Comune di Montecatini Terme, Florenz: Alinea, 1993 [s.p.]. Hinweise auf die Gruppenarbeiten finden sich zudem in Masini, Lara Vinca. *Archifirenze*, in *Domus*, No. 509, 1972, S. 40; Navone, Paola/Orlandoni, Bruno. *Architettura Radicale*, (Documenti di Casabella) Mailand: Segrate, 1974, S. 19; Orlandoni, Bruno/Vallino, Giorgio. *Dalla Città al Cucchiaino*, Turin: Studio Forma, 1977, S. 16–19; Fioretti, Franco. Interview a Gilberto Corretti di Archizoom, (Florenz, 29. Oktober 1999) in *Archizoom e Superstudio. Protagonisti dell'Architettura Radicale. Firenze 1966–1972*, Tesi di Laurea, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV, Anno Accademico 1999/2000, Prima Sessione, unveröffentlichtes Typoskript, 2000, S. XX. Siehe auch Rattazzi, Cristina. *Andrea Branzi. Militanza tra teoria e prassi*, (Ricerche di tecnologia dell'architettura) Mailand: Franco Angeli, 1997, S. 65.

⁷ Gespräche mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001, mit Corretti, Dario Bartolini und Lucia Bartolini-Morozzi, Florenz, November 2001, sowie mit Morozzi, Mailand, November 2001. Zu Archizoom siehe Branzi, Andrea. *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design italiano*, Mailand: Idea Books, 1984, S. 51–54. Rattazzi datiert in ihrer Monographie über Andrea Branzi die Gründung von Archizoom auf das Jahr 1964; siehe Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 171.

⁸ Natalini nennt als Gründungsdatum von Superstudio das Jahr 1966 (siehe Natalini, Adolfo (Hg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979, S. 90, sowie: Biografie, in Pettena, Gianni (Hg.). *Superstudio*.

Erste öffentliche Beachtung erhielten die beiden Gruppen durch zwei Ausstellungen, welche dem Thema *Superarchitettura* gewidmet waren. Den Anfang machte eine Schau in der Galleria *Jolly 2* in Pistoia, die im November 1966 stattfand. Organisiert wurde sie von Adolfo Natalini, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello und Massimo Morozzi; Cristiano Toraldo di Francia, der nach der Ausstellung Superstudio beitreten sollte, amtierte als Photograph.⁹ Im März 1967 folgte in der Modeneser Galleria Comunale *Superarchitettura II*; hier stellte neben Archizoom und Superstudio ein weiterer Kreis von Florentiner Studienkollegen aus.¹⁰

1966–1982. *Storie, figure, architetture*, Florenz: Electa, 1982, S. 137). In einem 2004 verfassten Artikel schreibt Natalini, Superstudio sei am 4. November 1966 und somit zu dem Zeitpunkt entstanden, als die Stadt Florenz vom Fluss Arno überschwemmt wurde (siehe Natalini, Adolfo. Superstudio in Middelburg: Avant-garde and Resistance, in Byvanck, Valentijn (Hg.). *Superstudio. The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005, S. 25). Die Darstellung stützt sich weiter auf Gespräche mit Toraldo, Florenz, Juni 2000. In der Sekundärliteratur finden sich zum Teil abweichende Angaben: Masini, Navone und Orlandoni schreiben, beide Gruppen seien im Dezember 1966 *nach* der Pistoieser Ausstellung entstanden; Masini spricht von einem Austritt Natalinis aus der Gruppe Archizoom nach der Ausstellung (Masini. Archifirenze, 1972, S. 40; Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 18). Dieser Darstellung widerspricht allein schon das Manifest der Ausstellung, auf dem die Namen Branzi, Corretti, Deganello, Morozzi und Natalini sowie beide Gruppennamen abgedruckt sind (siehe Wiederabdruck des *Manifesto della ›I mostra di Superarchitettura‹* in Pettena, Gianni (Hg.). *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Katalog der Architekturbiennale Venedig 1996, Florenz: Ventilabro, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1996, S. 41, dort Abb. 5). Die widersprüchlichen Darstellungen zur Entstehung der Gruppen werden auch von Peter Lang und William Menking thematisiert (siehe Lang, Peter/Menking, William. *Superstudio. Life without objects*, Genf etc.: Skira, 2003, S. 15–16).

⁹ Die Möglichkeit zu einer Ausstellung in der Galerie *Jolly 2* hatte Natalini erhalten; in der Folge bot er seinen Studienkollegen die Zusammenarbeit an. Diesen Hintergrund erwähnte aber nicht er selbst in Gesprächen mit der Verfasserin, sondern es waren Toraldo, Branzi, Deganello und Corretti, die darauf hingewiesen haben. Umgekehrt hatte Branzi mit Kommilitonen die Ausstellung in Modena geplant (siehe Lang/Menking. *Superstudio*, 2003, S. 15–16).

¹⁰ An der Modeneser Ausstellung waren neben Branzi, Deganello, Corretti, Morozzi, Natalini und Toraldo auch Carlo Chiappi, Claudio Greppi, Ali Navai, Marta Scarelli und Tullio Zini beteiligt. Zu den beiden *Superarchitettura*-Ausstellungen siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 18; Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 92; Branzi, A. *La Casa Calda*, 1984, S. 51–54). Was in Modena ausgestellt war, konnte nicht zweifelsfrei

Ab 1967 erweiterten sich beide Gruppen: Superstudio traten nacheinander die Architekten Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli und Alessandro Magris bei; von 1970 bis 1972 war zudem der Architekt Alessandro Poli mit der Gruppe assoziiert. Zu Archizoom gesellten sich 1968 die Architekten Dario Bartolini und Lucia Bartolini-Morozzi.¹¹

In den ersten Jahren der Berufspraxis waren beide Gruppen sowohl auf praktischer wie theoretischer Ebene im Bereich der Architektur, des Designs und des Urbanismus tätig. Zu dieser Differenzierung in verschiedene Tätigkeitsbereiche muss aber relativierend gesagt werden, dass sie von den Archizoom- und Superstudio-Architekten selbst kontinuierlich unterlaufen wurde, da in ihren Projekten Architektur, Städtebau und Produktgestaltung ineinandergreifen, um darüber hinaus immer auch den Bereich der bildenden Kunst mit einzubeziehen.

Erste Aufträge und anerkennende Kritiken erhielten die Florentiner Architekten für Designprojekte. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre entstand eine beträchtliche Anzahl an Lampen- und Möbelprototypen, mit denen dezidiert die Grenzen des guten Geschmacks erprobt wurden. Dabei sind auch Bezüge zur bildenden Kunst feststellbar: Einerseits weisen die Prototypen Objektcharakter auf, andererseits war ihre Präsentation in Zeitschriften oder im Rahmen von Ausstellungen in der Art von Environments gestaltet.¹² Einige dieser Objekte wurden in der Folge von renommierten Möbelproduzenten wie Cassina, Castelli, Poltronova oder Zanotta seriell hergestellt.

rekonstruiert werden, doch scheint es, dass dort die Diplomarbeiten der Organisatoren präsentiert worden waren. Die Beachtung beider Ausstellungen muss sich in regionalen Grenzen gehalten haben, da in den etablierten italienischen Architektur- und Kunstzeitschriften nicht darüber berichtet wurde.

¹¹ Siehe biographische Angaben zu Superstudio in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 137; zu Archizoom siehe Branzi, A. *La Casa Calda*, 1984, S. 51–54.

¹² Zu den Environments siehe Archizoom. Gazebo, in *Pianeta Fresco*, No. 2, 1968; dies. Le stanze vuote e i gazebo, *Domus*, No. 462, 1968, S. 51–53; dies. Gazebo, in *Space Design*, No. 119, 1974, S. 20–25, sowie Centro di cospirazione eclettica an der Mailänder Triennale 1968, publiziert unter Archizoom. Stand Archizoom alla XIV. Triennale, in *Domus*, No. 466, 1968, S. 35 und in *Space Design*, 1974, S. 24; [Archizoom]. 1968. ›Centro di Cospirazione eclettica‹ (Stand alla XIV. Triennale di Milano), in *Casabella*, No. 366, 1972, S. 39. Siehe auch die Serie *Dream Beds*, publiziert in *Space Design*, 1974, S. 29–30. Von

Die Bautätigkeit der Gruppen war zu diesem Zeitpunkt hingegen sehr beschränkt: In den Werklisten und Katalogen figurieren einige Innenausbauten und Ausstellungsarchitekturen; darüber hinaus arbeiteten beide Gruppen an Auftragsentwürfen und Wettbewerben, von denen jedoch nur wenige – und wohl ausschließlich Renovierungen – ausgeführt wurden.¹³

Diese Praxis hat in all ihren Aspekten Anlass zur Reflexion in eigenwilligen theoretischen Beiträgen geboten.¹⁴ Das Interesse an Theorie, das nicht nur auf die

den Design-Arbeiten Archizooms sei hier nur eine Auswahl genannt: Etwa die Sitzmöbel *Superonda* (1966), *Safari* (1967) und *Mies* (1969) sowie die Lampe *San Remo* (1968) für Poltronova; für Flos entstand eine Reihe von Beleuchtungskörpern (1970–74). Superstudio entwarf unter anderem die Sitzmöbel *Zucca* für Poltronova und *Sofo* (1969) für das Design Center Agliana, die Möbelserie *Misura* (1969–71) für die Firma Abet Laminati (produziert von Zanotta) sowie flexible Ausstattungssysteme. Im Auftrag des *Centro Studi Cesare Cassina* entwarfen die Gruppen gemeinsam Ausstattungssysteme für Flughäfen.

¹³ Beim momentanen Forschungsstand kann nicht mit Gewissheit gesagt werden, in welchem Umfang Archizoom und Superstudio bauliche Projekte entworfen hatten und wie viele davon realisiert worden waren. Die vollständigste Liste zum Frühwerk Archizooms findet sich in Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 171–175, einige Werke sind im dortigen Katalog publiziert, siehe S. 207–272; einen Überblick bietet auch der Katalog *Andrea Branzi. Luoghi. The Complete Works*, Berlin: Ernst & Sohn, 1992; siehe ferner auch die Werkliste von Archizoom im Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAC, Università degli Studi di Parma (unveröffentlicht, nur internen Konsultationen zugänglich). Zu Superstudio siehe Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979 sowie Werkverzeichnis S. 91–92; Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982 sowie Werkverzeichnis S. 138–140; Superstudio & The Moriama Editors Studio (Hgg.). *Superstudio & Radicals. Japan Interior Design. Special Edition*, Tokio: Moriama Editors, 1982. Unter den Werklisten, welche sich in den Katalogen zu Superstudio sowie zu Branzi finden, sind eine Anzahl Entwürfe als Bauprojekte ausgewiesen. Davon sind aber weder Pläne noch Abbildungen veröffentlicht. Zu einigen Entwürfen Archizooms – mehrheitlich Wohnhäuser – findet sich Planmaterial im CSAC in Parma, doch liegen keine Angaben vor, ob diese Projekte realisiert wurden. Insgesamt macht es den Anschein, als hätten Archizoom und Superstudio zwischen 1966 und 1972 keine oder kaum Neubauten realisiert. Nach der Werkliste des CSAC scheint Archizoom in Florenz einige Umbauten und Renovierungen getätigt zu haben; die in den Superstudio-Katalogen publizierten Werklisten weisen ebenfalls einige Um- und Innenausbauten nach, die zum Teil im Katalog von 1982 publiziert sind.

¹⁴ Siehe Archizoom. *Il teatro impossibile*, in *Pianeta Fresco*, No. 2, 1968 [s.p.], dies. *Architettonicamente*, in *Casabella*, No. 334, 1969, S. 36–41; dies. *La distruzione degli oggetti*, in *in*, No. 2–3, 1971, S. 4–13; Superstudio. *Tre architetture nascoste*, in *Domus*,

Architektur beschränkt war, sondern auch Philosophie und Kulturanthropologie mit einschloss, bestand seit der Studienzeit. Dass es im Werk beider Gruppen einen so dominanten Platz einnimmt, hat – über den besonderen Enthusiasmus für theoretische Auseinandersetzung hinaus – auch den Mangel an konkreten Bauaufträgen zum Hintergrund. Die theoretische Reflexion mochte aber auch dadurch motiviert sein, dass Mitglieder beider Gruppen an der Florentiner Universität tätig waren. Ab 1966 unterrichteten sie als Assistenten und seit Anfang der 1970er Jahre auch als Dozenten. In diesem Umfeld entstanden »theoretisch-experimentelle Projekte«:¹⁵ utopische Architekturen als eine Art ›Denkräume‹ und mentale ›Experimentierstrukturen‹. In dieser Form wurden Themen und Thesen aus zeitgenössischen und historischen Diskursen über Architektur sowie aus der Soziologie, Psychologie, Philosophie und Literaturwissenschaft aufgegriffen und verarbeitet. Im ›experimentellen Denkraum‹ der Utopie konnte dasjenige zur Diskussion gelangen, was in der Realität des Bauens marginalisiert oder ausgeschieden war; umgekehrt diente das experimentelle Theoretisieren auch als Katalysator für die Praxis.

Diese thematisch breit gefächerte theoretische Auseinandersetzung bildete die Basis der Stadtutopien: Archizoom entwickelte von 1969 bis 1972 in mehreren Fassungen die *No-Stop City*, Superstudio entwarf parallel dazu den *Monumento Continuo*.¹⁶

No. 473, 1969, S. 24–29, dies. Design d'invenzione e design d'evasione, in *Domus*, No. 475, 1969, S. 28; dies. *Progetti e pensieri*, in *Domus*, No. 479, 1969, S. 38.

¹⁵ »Progetti teorico-sperimentale«, Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 173.

¹⁶ Zum *Monumento Continuo* siehe: Superstudio. Discorsi per immagini, in *Domus*, No. 481, 1969, S. 44–45 (Auszug); vollumfänglich wieder abgedruckt unter dem Titel ›Il monumento continuo‹ un modello architettonico di urbanizzazione totale – 1969, in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 9; dies. Superstudio, in *Architectural Design*, No. 4, 1970, S. 171–172; dies. Deserti naturali e artificiali, in *Casabella*, No. 358, 1971, S. 18–22; dies. Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti, in *in*, No. 2–3, 1971, S. 15–24; dies. Utopia Antiutopia Topia, in *in*, No. 7, 1972, S. 42. Zur *No-Stop City* siehe Archizoom. Architettonicamente, in *Casabella*, No. 334, 1969, S. 36–41; dies. Discorsi per immagini, in *Domus*, No. 481, 1969, S. 45–48; dies. *Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli*, in *Casabella*, No. 350/351, 1970, S. 43–52; dies. Archizoom, in *Architectural Design*, No. 7, 1970, S. 330–331; dies. No-Stop City. Residential Parkings – Climatic Universal Sistem, in *Domus*, No. 496, 1971, S. 49–55; dies. Utopia della qualità, utopia della quantità, in *in*, No. 1, 1971, S. 30–35; dies. La

Diese zwei Projekte, die in der folgenden Diskussion im Zentrum stehen, waren jedoch nur die ersten einer Reihe von Utopien. 1971 entstand Superstudios Projekt *Dodici città ideali*, in dem anhand von zwölf Stadtvisionen Aspekte des zeitgenössischen Urbanismus diskutiert werden. Diese Utopien wurden zwar im Kontext des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* entworfen und zeigen entsprechend eine Weiterentwicklung bestimmter inhaltlicher und formaler Aspekte; sie unterscheiden sich jedoch von den vorangegangenen Arbeiten durch eine leicht veränderte Konzeption. Zudem blieben die *Zwölf Idealstädte* innerhalb des Austausches zwischen den zwei Gruppen weitgehend marginalisiert, weshalb sie im Folgenden nicht berücksichtigt werden.¹⁷ Ebenfalls 1971 entwarf Superstudio *L'architettura interplanetaria*, ein Filmprojekt, in welchem eine Konstruktion zur Verbindung von Erde und Mond vorgestellt wurde.¹⁸ Schließlich entstand im selben Jahr auch *L'architettura riflessa*: In dieser Utopie wird die Reflexion über Architektur in spiegelnden Körpern versinnbildlicht, um daran sowohl das Verhältnis zwischen volumetrischer Körperlichkeit und Bildlichkeit von Oberflächen zu erproben, als auch die Relationen zwischen kontextueller Assimilation und Desintegration auszuloten.¹⁹ Ebenfalls präsent ist das Thema des Utopischen im Filmprojekt *Gli atti fondamentali: Vita Educazione Ceremonia Amore Morte* (1971–1973). In diesem Projekt wird im Hinblick auf eine Erneuerung der Architektur aus anthropologischer Perspektive über konstituierende Momente der menschlichen Existenz

distruzione degli oggetti, in *in*, No. 2–3, 1971, S. 4–13; dies. Archizoom Associati [Distruzione e riappropriazione della Città], in *in*, No. 5, 1972, S. 5–23; dies. La città amorale, in *in*, No. 5, 1972, S. 27; dies. Progetto di concorso per l'Università di Firenze, in *Domus*, No. 509, 1972, S. 10–12.

¹⁷ Superstudio. Twelve cautionary tales for Christmas, in *Architectural Design*, No. 12, 1971, S. 737–742; italienische Erstpublikation: Le dodici città ideali, in *Casabella*, No. 361, 1972, S. 45–55.

¹⁸ Superstudio. Superstudio presenta l'architettura interplanetaria, in *Casabella*, No. 364, 1972, S. 46–48.

¹⁹ Superstudio. L'architettura riflessa, in *Casabella*, No. 363, 1972, Titelblatt u. [S. 1]; wieder abgedruckt in *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1972, [s.p.].

nachgedacht.²⁰ In einem gewissen Maß berührt auch das Projekt *Salvataggi di centri storici italiani* (1972) den Bereich des Utopischen; dabei wurde die in den 1960er Jahren geführte Diskussion über den Schutz und die Konservierung historischer Stadtstrukturen parodiert.²¹

Wenn sich die hier geführte Diskussion also auf den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* konzentriert, so stellt dies im Hinblick auf das Schaffen Superstudios eine Auswahl aus einer größeren Zahl zeitgleich entstandener utopischer Werke dar. Dieser Fokus ist dadurch begründet, dass der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* in besonderer Weise aufeinander bezogen sind: Beide wurden über mehrere Stufen parallel entwickelt, wobei die verschiedenen Fassungen ein gleichsam dialektisches Verhältnis zueinander aufweisen.

Neben dem Theorieschwerpunkt kann als ein weiteres zentrales Moment im Frühwerk von Archizoom und Superstudio die bereits angesprochene Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst gelten, die ebenfalls seit der Studienzeit bestand. Sie war äußerst breit gefasst und reichte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, wobei für Studierende der Florentiner Universität insbesondere die Kunst der Früh- und Hochrenaissance ein wichtiges Thema darstellte.²² Darüber hinaus – und gleichsam in Distanz zum Histori-

20 Siehe Superstudio. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Vita, in *Casabella*, No. 367, 1972, S. 15–26; dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Educazione 1, in *Casabella*, No. 368/369, 1972, S. 100–104; dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Educazione 2, in *Casabella*, No. 372, 1972, S. 27–31; dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Ceremonia, in *Casabella*, No. 374, 1973, S. 34–41; dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Amore, in *Casabella*, No. 377, 1973, S. 30–35; dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Morte, in *Casabella*, No. 380, 1973, S. 43–52. Als Filme realisiert wurden *Vita* und *Ceremonia*, die übrigen Projekte liegen in Texten, Collagen, Photomontagen und Zeichnungen vor. Wieder abgedruckt in Natalini (Hg.). Superstudio ..., 1979, S. 43–86.

21 Superstudio. Dal suo libro degli esorcismi Superstudio ha estratto per voi 6 salvataggi di centri storici. Propiziatori alla fortuna delle vostre città, in *in. distruzione e riappropriazione della città*, No. 5, 1972, S. 4–13.

22 Die Superstudio-Architekten Frassinelli und Natalini betonen vor allem die Auseinandersetzung mit der Kunst der Renaissance; Archizoom-Mitglied Corretti befasste sich mit antiker Architektur, insbesondere mit der *Villa Hadriana* in Tivoli bei Rom.

schen und zu einem herrschenden *campanilismo* – brachten Archizoom und Superstudio der internationalen zeitgenössischen Kunst große Aufmerksamkeit entgegen.

Nachdem eingangs die freundschaftliche Verbundenheit zwischen den Archizoom- und Superstudio-Architekten während der Studienzeit hervorgehoben wurde, stellt sich die Frage, ob eine solche auch während der ersten Phase der Berufstätigkeit fortbestanden hat. Rückblickenden Gesprächen mit den Architekten ist zu entnehmen, dass der Kontakt weiterhin gepflegt wurde, nun aber durchaus auch von Konkurrenz geprägt war. Dies hat jedoch weitere gemeinsame Projekte nicht verhindert. Im Auftrag des *Centro Studi Cesare Cassina* erarbeiteten die Gruppen 1970 Entwürfe für die Ausstattung von Flughäfen.²³ Gemeinsam wurden auch zwei Ausgaben der Zeitschrift *in* zum Thema *La distruzione degli oggetti* (1971) und zu *Distruzione e riappropriazione della città* (1972) realisiert; in ihren dort publizierten Beiträgen vertraten die Gruppen jedoch unterschiedliche Positionen. Eine gewisse Distanz jenseits der Rivalität ergab sich vermutlich auch dadurch, dass die Archizoom-Gruppe zu Beginn der 1970er Jahre ihre Tätigkeit nach Mailand verlegte.²⁴

Die Arbeit am Themenbereich des Utopischen brach um 1973 ab. In den folgenden Jahren differenzierten sich die einst gemeinsamen Schaffensschwerpunkte der

Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Frassinelli, Alessandro und Roberto Magris, Florenz, Juni 1998, mit Frassinelli, Oktober 1999; mit Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti, Bartolini, Bartolini-Morozzi, Florenz, November 2001; mit Morozzi, Mailand, November 2001.

²³ Siehe Werkliste in Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 171–175; siehe weiter auch die Werkliste von Archizoom im CSAC, Università degli Studi di Parma (unpubliziert, nur interne Konsultation). Zu Superstudio siehe Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 91–92; Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 138. Siehe auch biographischer Kommentar zu Archizoom in Ambasz, Emilio (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 232.

²⁴ Was die Umsiedlung der Archizoom-Gruppe nach Mailand betrifft, finden sich in der zum Thema vorliegenden Literatur über ihre bloße Feststellung hinaus keine weiteren Erklärungen. Die ehemaligen Mitglieder erwähnten rückblickend die Perspektiven zur Zusammenarbeit mit Designfirmen. Gespräche der Verfasserin mit Deganello, Mailand, Oktober 2001, sowie mit Corretti, Florenz, November 2001.

einzelnen Gruppenmitglieder aus. Zum einen dominierte nun das Engagement im Bereich des Designs; insbesondere Branzi und Deganello, aber auch Morozzi, Corretti und die Brüder Magris konnten sich in dieser Sparte etablieren.²⁵ Zum andern fand eine Verlagerung der theoretischen Auseinandersetzung in den Bereich der bildenden Kunst statt. Natalini widmete sich in den 1970er Jahren zunächst einer anthropologisch inspirierten Kunstpraxis, welche die »cultura materiale dell'ambiente rurale toscano« zum Gegenstand hatte. Diese anthropologisierende Vorgehensweise wandte er auch auf die Thematik der Erinnerung und auf deren kulturelle Ausdrucksträger an; dabei führte er einige Arbeiten zusammen mit Frassinelli und Toraldo durch.²⁶

Alle drei konnten nun zunehmend auch Architekturprojekte realisieren. Davon fanden insbesondere Bauten von Natalini breitere Beachtung, so die *Cassa Rurale* von Alzate Brianza bei Como (1978–83), an der Frassinelli, Roberto Magris und Natalinis

²⁵ Allerdings muss erwähnt werden, dass bei Superstudio von Beginn an eine Tendenz zur Arbeitsteilung bestanden hatte. So waren die Magris-Brüder vorwiegend mit Designprojekten betraut, während an den utopischen Entwürfen vor allem Natalini, Frassinelli und Toraldo arbeiteten. Letzterer war zudem auch als Photograph tätig. Zu den Designarbeiten von Branzi, Deganello, Morozzi, Corretti und Magris siehe etwa Gregotti, Vittorio. *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860–1980*, Mailand: Electa, 1982; Börnsen-Holtmann, Nina. *Italian Design*, Köln: Taschen, 1994; Wichman, Hans. *Italien: Design 1945 bis heute*, Basel: Birkhäuser, 1988; Branzi, Andrea. *Il Design Italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996. Unter den Arbeiten von Alessandro und Roberto Magris ist vor allem die Gestaltung des Zugs für die *Circumvesuviana*, eine Stadtbahn des neapolitanischen Agglomerationsraumes, hervorzuheben. Dieses Designprojekt figuriert aber noch unter dem Namen Superstudio; siehe dazu etwa: Recherche, progetti e realizzazioni, in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 56; dort wird das Projekt Roberto Magris, in Zusammenarbeit mit dem Ufficio Tecnico della Breda Costruzioni Ferroviarie, zugeschrieben, siehe ebd., S. 139.

²⁶ Siehe dazu etwa *Ricerca sulla ›Cultura materiale extraurbana‹* (1973–78); daraus waren u. a. an der Biennale di Venezia von 1978 die Installationen *La coscienza di Zeno* (Natalini, Frassinelli, Toraldo, mit Poli und Michele De Lucchi) und *La moglie di Lot* (Natalini, Frassinelli, Toraldo) zu sehen; siehe Superstudio. *La moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, Katalog der Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978, sowie Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 94–95. Weitere anthropologisch-künstlerische Projekte von Natalini sind die drei Installationen *La memoria invece* zu den Themen *vita*, *oggetti* und *architettura* (1978), ausgestellt im Studio Franca Pisani, Florenz; siehe dazu etwa Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 96–98.

jüngerer Bruder Fabrizio mitarbeiteten, oder das Rechenzentrum in Zola Predosa bei Bologna (1979–81), an dem Roberto Magris beteiligt war. In wenige Begriffe gefasst, könnte man Natalinis architektonisches Konzept als eine Verbindung der Tradition des *Razionalismo* mit historisch-regionalen Aspekten beschreiben.²⁷ Unter den Bauten Frassinellis gilt die *Casa Volpini* (1975) als bekannteste,²⁸ während Toraldo mit der Autobusstation beim Florentiner Bahnhof Santa Maria Novella (1987) viel Aufmerksamkeit erregte – dies allerdings in negativem Sinne.²⁹ Über die jeweilige Design-, Kunst- oder Baupraxis hinaus nahm eine Mehrzahl der Archizoom- und Superstudio-Mitglieder zudem die Lehrtätigkeit an einer Universität oder Fachhochschule auf.³⁰ Wie

²⁷ Siehe etwa Santoianni, Vittorio (Hg.). *Adolfo Natalini*, Florenz: Alinea, 2000; Savi, Vittorio. *Adolfo Natalini*, (Documenti di architettura) Mailand: Electa, 1996; *Adolfo Natalini obras y proyectos. 1978–1984*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1985; Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, dort zum Bankgebäude in Alzate Brianza, S. 109, zum Rechenzentrum in Zola Predosa, S. 111–113, 132–133.

²⁸ Zu Frassinelli liegt bisher nur eine Ausstellungsdokumentation vor: *G.P. Frassinelli. Superstudio. Architectuurontwerpen van G.P. Frassinelli (>Superstudio< Florence)*, Katalog der *Van Rooy galerie i.s.m. Stichting Bolhuis*, 1983. Die obigen Angaben stützen sich auch auf die Biographie Frassinellis, welche der Verfasserin als Typoskript vorliegt. Das Projekt *Casa Volpini* ist zudem publiziert in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 91.

²⁹ Die Autobusstation flankiert den Hauptbahnhof Santa Maria Novella, der 1936 von einer Architektengruppe um Giovanni Michelucci realisiert wurde. Der Bahnhof gilt nicht nur als eine Art gebautes Manifest in der Geschichte des toskanischen *Razionalismo*, sondern hatte im Italien des Faschismus auch eine besondere Bedeutung in der Konkurrenz zwischen den Modernen und Akademikern der 1930er Jahre, gilt er doch als letzte repräsentative Realisation des italienischen *Razionalismo*, während in der Folge bis Mitte der 1940er Jahre eine historisch inspirierte Formensprache dominierte. Toraldo wurde vorgeworfen, Micheluccis Architektur zu beeinträchtigen. Darüber hinaus wurde kritisiert, dass mit der Busstation dem nahen Sakralkomplex von Santa Maria Novella Schaden zugefügt und die städtebauliche Situation verunklärt worden sei. Die Intensität der in Italien geführten Polemik überbot die – durchaus vorhandenen – qualitativen Mängel bei weitem; auf internationaler Ebene wurde das Projekt hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Zu Toraldo siehe Pettena, Gianni (Hg.). *Cristiano Toraldo di Francia. Progetti e architetture 1980–88*, Florenz: Electa, 1988.

³⁰ Siehe biographische Angaben zu Archizoom in Branzi, A. *La Casa Calda*, 1984, S. 151–152; Branzi. *Andrea Branzi ...*, 1992, S. 198–199; zu Superstudio siehe Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 5, 90; Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 137–138;

die Darstellung dieser Entwicklung zeigt, werden alle die Arbeiten nun zunehmend individuell oder in wechselnder Zusammenarbeit zwischen einzelnen Gruppenmitgliedern geleistet. Dieser Tendenz entsprechend löste sich Archizoom bereits 1973, Superstudio schließlich 1986 auf.³¹

1.2. Architettura Radicale

Im Zusammenhang mit den beiden Gruppen ist immer wieder von ihrer Zugehörigkeit zur italienischen Architettura Radicale die Rede. Dieser Tendenz werden Architekten zugerechnet, welche vornehmlich im Bereich des Designs tätig waren, aber auch im Grenzbereich zwischen Architektur, bildender Kunst und Theorie experimentierten. In Florenz sind dies neben Archizoom und Superstudio Remo Buti, Gianni Pettena sowie die Gruppen U.F.O., Ziggurat und 9999; in Mailand Alessandro Mendini, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Franco Raggi und Ettore Sottsass jr., in Neapel Ricardo Dalisi, in Turin die Gruppen Libidarch und Strum. Architettura Radicale war jedoch als Bewe-

Superstudio/Moriyama. *Superstudio ...*, 1982, S. 240–241. Unter den vielen Stationen in der Lehrtätigkeit der Archizoom- und Superstudio-Architekten seien nachfolgend nur die wichtigsten vermerkt: Natalini und Deganello unterrichteten zunächst in Sommerkursen der *Architectural Association School of Architecture* in London. Ab 1973 lehrte Natalini und für eine gewisse Zeit auch Frassinelli an der Architekturfakultät der Universität Florenz. Dort unterrichtete 1974 auch Toraldo, um anschließend an amerikanischen Institutionen tätig zu sein, so u. a. an der Rhode Island School of Design, Syracuse University und Kent State University; danach am Florentiner Institut der California State University. Andrea Branzi dozierte 1982–83 an der Universität von Palermo; in Mailand gründete er mit der *Domus Accademy* 1983 eine Designschule für Graduierte und wurde schließlich 1999 an das Politecnico di Milano berufen. Corretti und Deganello unterrichteten am Istituto Superiore delle Industrie Artigianale ISIA, einem Institut der Universität Florenz.

³¹ Zu Archizoom siehe Branzi, A. *La Casa Calda*, 1984, S. 151–152; Branzi. *Andrea Branzi ...*, 1992, S. 198–199; zu Superstudio siehe Natalini. *Superstudio in Middelburg ...*, 2005, S. 26.

gung nie gegründet worden; vielmehr handelt es sich um eine begriffliche Zusammenführung, welche der Kunsthistoriker Germano Celant um 1972 geprägt haben soll.³²

Von Seiten der Protagonisten wird immer wieder betont, dass es sich um keine koordinierte Bewegung gehandelt habe. Vielmehr hätten sie in der Zeit zwischen 1966 und 1974 einen informellen Austausch geführt, der durch gemeinsame Interessen motiviert und von privater Natur gewesen sei. So schreibt Adolfo Natalini:

Nel luglio '77, cercando di spiegare cos'[era] l'architettura radicale e il senso della nostra partecipazione a tale fenomeno scrivevo: »Quando si producevano i progetti e le immagini, gli scritti e gli oggetti dell'*architettura radicale*, l'architettura radicale non esisteva. Ora che questa etichetta esiste, l'architettura radicale non esiste più. In altre parole, non si trattava di un ennesimo movimento o scuola con caratteri omogenei ben definiti, ma di una serie di situazioni, intenzioni e comportamenti. Architettura, design, arte,

³² Als der *Architettura Radicale* zugehörig sind hier die am häufigsten erwähnten Protagonisten genannt, siehe Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Mendini, Alessandro. *Radical Design*, in *Casabella*, No. 367, 1972, S. 1; Raggi, Franco. *Radical Story*, in *Casabella*, No. 382, 1973, S. 37–45; Navone/Orlandoni, *Architettura Radicale*, 1974, S. 17–38; Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 8–15; Pettena (Hg.). *Radicals ...*, 1996, S. 299–302; La Pietra, Ugo. *Architettura Radicale in Italia. Che ne è successo?*, in *Domus*, No. 580, 1978, S. 2–5. Siehe auch Muntoni, Alessandra. *L'architettura radicale*, in Conforto, Gina/de Giorgi, Gabriele/Muntoni, Alessandra/Pazzaglini, Marcello. *Il Dibattito architettonico in Italia 1945–1975*, Rom: Bulzoni, 1977, S. 178–188; Masini, Lara Vinca (Hg.). *Topologia e morfogenesi*, Katalog der Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978; dies. *Il pianeta architetto. Esperienze, strategie: Radicals e aree limitrofe*, in dies. *Arte Contemporanea. Vol. 2. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Rom: Giunti, 1993, S. 988–1043. Den Begriff *Architettura Radicale* hat Natalini Celant zugeschrieben, ohne auf eine konkrete Publikation zu verweisen (siehe Natalini. *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966. Superstudio e l'architettura radicale, dieci anni dopo*, in *Spazio Arte*, No. 10–11, 1977, S. 6–11, wieder abgedruckt in Masini (Hg.). *Topologia e morfogenesi*, 1978, S. 27). Celant verwendete in einem 1971 veröffentlichten Aufsatz zunächst nur den Begriff »radicale« (siehe Celant, Germano. *Senza titolo*, in in. *La distruzione dell'oggetto*, No. 2–3, 1971, S. 76–81). Im folgenden Jahr erschien im Katalog der Ausstellung *Italy: The new domestic landscape* (1972) ein von Celant verfasster Beitrag unter dem Titel »Radical Architecture« (siehe Ambasz, Emilio (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 380–388).

comunicazione ... ed anche: comportamento, animazione, critica, filosofia, politica sono stati i vari modi di essere.«³³

Auch der Archizoom-Begründer Andrea Branzi spricht von einer Situation, die sich durch eine Vielfalt an Projekten und eine informelle Dynamik auszeichnete: »Il termine ›architettura radicale‹ indica quindi più che un movimento unitario, un ›luogo culturale‹, una tendenza energetica.«³⁴ Bei der Auseinandersetzung mit dieser Tendenz fällt auf, dass das Schaffen der verschiedenen Protagonisten formal wie auch inhaltlich beträchtlich differierte. Als Verbindendes lässt sich am ehesten eine bestimmte Haltung gegenüber der eigenen Disziplin und ihrer Tradition verzeichnen. So kann die Charakterisierung »radicale« einerseits auf das Programm bezogen werden, an die künstlerischen Strategien der historischen Avantgarde, insbesondere an jene des Dadaismus und Surrealismus anzuknüpfen. Andererseits besteht das radikale Moment in einer dezidiert kritischen Haltung gegenüber der Gesellschaft und der eigenen Disziplin, die sich in Form von analytischen Projekten zu diesen Themen niederschlug.

Celant hebt in seinem Aufsatz »Radical Architecture« (1972) folgende Charakteristiken hervor: Einerseits den reflektierten, ideologisch geprägten Positionsbezug im Bereich der Architektur, andererseits eine Projektkonzeption, welche die Integration in kapitalistische Konsum- und Produktionskreisläufe verhindern sollte. Den letzten Punkt knüpft er wesentlich an eine Mehrdeutigkeit und Unvollständigkeit der Werke in dem Sinne, dass sie erst durch den individuellen und kreativen Gebrauch vollständig würden.³⁵ Raggi betont in seinem Aufsatz »Radical Story« (1973) insbesondere die reflexive Dimension:

³³ Siehe Natalini. Com'era ancora bella ..., 1978 (1977), S. 27; ders. Presentazione / Descrizione / Dichiarazione, in *Sottsass & Superstudio: Mindscape. Design Quarterly. Special issue*, 1973, wieder abgedruckt in *Superstudio*, 1978, wieder abgedruckt in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 4.

³⁴ Branzi, Andrea. Introduzione, in Navone, Paola/Orlandoni, Bruno. *Architettura Radicale*, (Documenti di Casabella), Mailand: Segrate, 1974, S. 13.

³⁵ Celant. *Radical Architecture*, 1972, S. 380–388.

[S]ono tutte operazioni che tendono ad indurre un momento di riflessione globale sulla condizione nel sistema di valori attuale dell'individuo come conservatore acritico di scelte culturali ed estetiche fatte da altri.³⁶

Bruno Orlandoni und Giorgio Vallino sehen das Verbindende unter den radikalen Architekten in ihrem Verhältnis zur eigenen Disziplin und in der ideologischen Komponente:

Con l'espressione architettura radicale si intendono tutte quelle esperienze recenti, compiute dai primi anni sessanta e, in particolare, dal '68 ad oggi [1976, mts], con le quali molti architetti e operatori delle ultime generazioni hanno tentato, ponendosi ora all'esterno, ora in alternativa alla pratica tradizionale della professione, di attuare una revisione radicale, appunto, di tutta la disciplina e lo specifico architettonici.

[L'espressione architettura radicale ha] un valore anche di connotazione ideologica [...] e vorrebbe riferirsi in particolare anche all' atteggiamento politico manifestato dagli operatori attivi nel fenomeno in questione, e ai risvolti teorici del loro operare.³⁷

Zu Beginn der 1970er Jahre kursierten aber auch andere Namen für die »kreative Situation« zwischen Florenz, Neapel, Mailand und Turin. Selber beanspruchten die Florentiner den Status einer Avantgarde; als solche bezeichnete sie auch Lara Vinca Masini in »Archifirenze« (1972).³⁸ Emilio Ambasz prägte im Zusammenhang mit der Ausstellung *Italy: The new domestic landscape*, welche 1972 im New Yorker Museum of Modern Art stattfand, den Begriff »counterdesign«. Dieser verweist auf eine spezifische Einstellung zum Design: »[An attitude, mts] of contestation, attempting both inquiry and action.«³⁹ Raggi verwendete – wohl mit Bezug auf die historische Avant-

³⁶ Raggi. *Radical Story*, 1973, S. 44–45.

³⁷ Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 8.

³⁸ Siehe Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40 sowie Branzi, Andrea. La gioconda sbarbata. Il ruolo dell'avanguardia, in *Casabella*, No. 363, 1972, S. 27–33; ders. L'africa è vicina. Il ruolo dell'avanguardia, in *Casabella*, No. 364, 1972, S. 31–37; ders. Abitare è facile. Il ruolo dell'avanguardia, in *Casabella*, No. 365, 1972, S. 35–40.

³⁹ Ambasz, Emilio. Introduction, in ders. (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung am Museum of Modern Art, New York, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 19. Innerhalb der Sektion

garde – das Wort »neo-avanguardia«.⁴⁰ Almerico de Angelis überschrieb seinen Aufsatz zum Thema mit »Anti-design« (1973); damit deutet er den reflexiven Charakter in eine opponierende Haltung um: »[Anti-design] si propone, talvolta mediante il ricorso all'utopia, di provocare una modifica dei valori, o se si vuole della struttura dell'attuale società.«⁴¹ Den Begriff »anti-design« verwendet De Angelis parallel zum englischen Pendant »counter-design« sowie zu »meta-design«; über letztere schreibt er:

[B]enché lontanissime come modo di operare e, se vogliamo, come finalità, sono accomunati dal fatto di rappresentare ambedue dei non-progetti o, in altri termini dell'anti-design.⁴²

Von all diesen Bezeichnungen hebt sich diejenige von Charles Jencks deutlich ab, der im gleichen Zusammenhang von »supersensualism« spricht. Ein Unterschied besteht auch darin, dass Jencks den Kontext nicht auf italienische Designprojekte limitiert, sondern auch Filme mit einbezieht: So etwa *Teorema* (1968) und *Porcile* (1968–69) von Pier Paolo Pasolini oder *La dolce vita* (1960) und *Otto e mezzo* (1963) von Federico Fellini. Doch ist auch bei Jencks nicht von einer gegründeten Bewegung und einem offiziell kommunizierenden Netzwerk die Rede, sondern vielmehr von Koinzidenzen und Bezugnahmen in einer bestimmten Situation – einem »Zeitgeist« –, wobei die verbindenden Momente in den thematisierten Inhalten bestehen:

No one, to my knowledge, has ever explored the relations, which no doubt do exist, between sensual love, metaphysical angst, beauty, advanced technology

Counterdesign waren ausgestellt: Ugo La Pietra, Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, Enzo Mari, Gianantonio Mari sowie Gruppo 9999, siehe ebd., S. 224–281.

⁴⁰ Raggi. *Radical story*, 1973, S. 37–45.

⁴¹ Angelis, Almerico, de. *Anti-design*, in *op. cit.*, No. 26, 1973, S. 89–109, dort S. 89. Innerhalb seines Aufsatzes gebraucht er zudem auch den Terminus »neo-avanguardia« (S. 94).

⁴² Angelis. *Anti-design*, 1972, S. 89.

and (perhaps) Marxism before the recent generation of Italian designers and film-makers insinuated themselves on the scene.⁴³

Nicht zuletzt fällt in dieser Darstellung die Relativierung des Marxismus auf. Dazu vermerkt Jencks in der Folge präzisierend, es handle sich um eine ideologisch-theoretische Positionierung des italienischen Großbürgertums, das ebenso katholisch wie marxistisch sei. Eine solche Verbindung, die zudem auch noch das Sinnliche mit einbeziehe, werde außerhalb Italiens als unmöglich angesehen.⁴⁴

Eine weitere Verwandtschaft und damit Vergleichsmöglichkeit zwischen Film und Design erkennt Jencks in der Methode, mit der die genannten Inhalte zur Sprache gebracht werden:

Pushing the bizarre proposition, or paradox, to its extreme conclusion is a normal practice of the Supersensualists. [...] As in Pasolini's reflections on his work, rational arguments, bits of sciences and sociology are abstracted from their systematic context, grasped as sensual images and blown up to a level of miraculous fantasy. It is a total inversion of the science we are used to comprehending for its sanity and sweet reasonableness.⁴⁵

⁴³ Und er fährt fort: »During the last ten years, since at least *Dolce vita*, in the architecture schools of Italy, the film studios of Rome, the futuristic shops such as M-Design, Stil-Novo, O-Luce (O Luce, Che Bello!), the dripping, glossy pages of *Domus*, a veritable zeitgeist has emerged which portrays a common sensibility, but – and this is the point of insinuation – with no explicit philosophy or exponent of the movement.« Jencks, Charles. The Supersensualists I, in *Architectural Design*, No. 6, 1971, S. 346. Siehe auch ders. The Supersensualists II, in *Architectural Design*, No. 1, 1972, S. 18–21 sowie ders. *Dolce vita or the supersensualists*, in ders. *Modern movements in architecture*, 2. Aufl., London: Penguin Books, 1985 (1973), S. 51–58.

⁴⁴ Dass sich in Italien eine marxistische Haltung mit einer katholischen verbinden lässt, belegt für die Florentiner Gruppen eine biographische Anmerkung Correttis: »Il gruppo [di Archizoom, mts] aveva essenzialmente due anime: una matrice cattolico-riformista rappresentata da Andrea Branzi e Massimo Morozzi, che provenivano entrambi da una famiglia cattolica osservante, e l'altra, rappresentata da Paolo Deganello e da me stesso, in cui la matrice cattolica era meno marcata.« Fioretti. Intervista ..., 1999/2000, S. XX.

⁴⁵ Jencks. The Supersensualists I, 1971, S. 347.

Alle diese verschiedenen Zuschreibungsversuche haben als Zeichen dafür zu gelten, wie schwer das Schaffen der beiden Gruppen mit den etablierten Begriffskategorien zu fassen ist. Damit scheint geglückt, was die Superstudio- und Archizoom-Architekten selbst angestrebt haben: eine Überschreitung der disziplinären Grenzen, um Projekte zu erarbeiten, die je nach Thematik und den daraus resultierenden Erfordernissen zu Verschränkungen verschiedener Referenzkontexte führen.⁴⁶

Die italienische Architettura Radicale hat nach Paola Navone und Bruno Orlandoni ihre Ursprünge in Florenz. In ihrem 1974 – unter ebendiesem Titel – erschienenen Buch schreiben die beiden:

L'avventura della neoavanguardia architettonica italiana inizia a Firenze, tra il 1963 e il 1967, nell'ambito del dibattito culturale e ideologico promosso all'interno della facoltà di architettura dagli strati più aggiornati del corpo studentesco.⁴⁷

Den Autoren zufolge gehören die späteren Archizoom- und Superstudio-Mitglieder jenen »aufgeschlossensten« Studierenden an, womit sie implizit zu den Begründern der Tendenz ernannt werden. Diese Lokalisierung wird in dem Buch *Dalla città al cucchiaino*, das Orlandoni zwei Jahre später mit Giorgio Vallino verfasste, zwar wieder relativiert.⁴⁸ Im Gegensatz zur allfälligen Begründerrolle von Archizoom und Superstudio widerruft Orlandoni hingegen nicht die Bedeutung ihrer Beiträge, die er zuvor in der mit Navone verfassten Schrift herausgearbeitet hatte:

[L']importanza della *No-stop City* e del *Monumento Continuo* sta appunto nell'aver originato quel processo di autocoscienza dell'avanguardia italiana e nell'aver indotto quella necessità di confronto con le analoghe esperienze

⁴⁶ Zur Problematik einer Kategorisierung siehe auch Raggi. *Radical Story*, 1973, S. 37–45.

⁴⁷ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19.

⁴⁸ Siehe Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 177; dort Anmerkung No. 6.

straniere [i.e. le avanguardie architettoniche in Giappone, Inghilterra ed Austria, mts].⁴⁹

Der Terminus Architettura Radicale hat sich in der Folge etabliert. Parallel dazu zeichnet sich der Versuch einer Ausweitung dieser Tendenz auf ein internationales Phänomen hin ab. Insbesondere Pettena engagierte sich in Ausstellungen und Katalogen dafür, den Begriff »Radicals« auf eine experimentell-künstlerische Architektur im weiteren Sinne auszudehnen, die während der 1960er und 1970er Jahre in England, Frankreich, Österreich, Japan und den USA entstanden war.⁵⁰ Nun kann es an dieser Stelle weder darum gehen, die Angemessenheit des Begriffs Architettura Radicale zu diskutieren, noch darum, wie die kategorialen Grenzen zu bestimmen wären. Die früheren Archizoom- und Superstudio-Mitglieder weisen jedoch ihrerseits darauf hin, dass ihre Arbeitssituation primär durch den Florentiner Kontext geprägt war, während der Austausch mit radikalen Architekten in Mailand und Turin nur punktuell stattfand. Darüber hinaus waren zwar einige Kontakte zur internationalen Architektur-Avantgarde – etwa zur Archigram-Gruppe, zu Arata Isozaki oder Hans Hollein – geknüpft worden, doch können diese nicht als kontinuierlich geführte Diskussionen betrachtet werden. Angesichts dieser Angaben erscheint es nicht unangemessen, die Verwendung des Begriffs Architettura Radicale auf Italien zu beschränken.⁵¹

⁴⁹ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 37.

⁵⁰ Siehe Pettena, Gianni. *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75. La critica e gli scritti del »radicale«*, Florenz: Associazione Intercomunale No. 10, Comitato di Gestione Diritto allo Studio (ex Opera Universitaria), 1983; ders. (Hg.). *Radicals ...*, 1996; ders. (Hg.). *Archipelago. Architettura Sperimentale 1959–1999*, Pistoia: Maschietto & Musolino, 1999.

⁵¹ Innerhalb der Florentiner Architettura Radicale gab es zudem noch weitere Zusammenschlüsse. Ab 1970 gründete Superstudio zusammen mit der Gruppe 9999 das Projekt *S-Space*, eine »scuola separata per l'architettura concettuale espansa«; diese Koalition sollte dem Austausch und Experimenten im Bereich Architektur, Design und Kunst dienen. Siehe Superstudio/9999. *S-Space*, Katalog zum Seminar *Festival No. 1*, Space Electronic, Florenz, 9.–11. November, 1971; Celant, Germano. Sulla scena dello S-Space, in *Domus*, No. 509, 1972, S. 44–45.

Eine Art Kulminationspunkt bildete 1973 der Zusammenschluss der italienischen Radikalen in der Gruppierung Global Tools. Diese definierte sich als eine »alternative Schule« für Produktgestaltung und Architektur. Das Programm umfasste aber nicht nur den Entwurf von Objekten und Bauten im herkömmlichen Sinne, sondern man setzte sich auch mit der Motivierung von kreativer Entwicklung und mit nicht-traditionellen Ausdrucksmöglichkeiten auseinander. In der Folge entstanden in Mailand, Florenz, Padua und bei Neapel »freie didaktische Laboratorien«, ein lose geknüpftes Netz von Arbeitstreffen. Dieses Experiment wurde nach zwei Jahren wieder abgebrochen.⁵²

Das Ende von Global Tools im Jahr 1975 fällt mitten in einen Prozess, in dem sich die Perspektiven der einzelnen Architettura-Radicale-Protagonisten ausdifferenzieren begannen. Die Superstudio-Architekten waren im Laufe der 1970er Jahre zunehmend individuell tätig; die Gruppe Archizoom vollzog diese Entwicklung auch formell nach, indem sie sich bereits 1973 auflöste. Parallel dazu gerieten die zur Entstehungszeit international beachteten Utopien *Il Monumento Continuo* und *No-Stop City* allmählich aus dem Fokus der aktuellen Debatten und wurden in den 1980er bis Mitte der 1990er wenig wahrgenommen oder blieben sogar gänzlich unbeachtet. Ein wichtiger Grund für diese marginale Position kann sicherlich in der individuellen Praxis der Florentiner Architekten gefunden werden. Mochten diese in ihrer Sicht auch an die Inhalte der ersten Werkphase anknüpfen, von außen betrachtet, schienen die späteren Arbeiten kaum Parallelen zu den beiden Utopien aufzuweisen. Die Realisierung von Designobjekten oder Bauten beinhaltete zudem eine mediale und thematische Verlagerung, die

⁵² Siehe etwa Branzi, Andrea. Global Tools. Radical Notes No. 7, in *Casabella*, No. 377, 1973, S. 8; ders. Global Tools. Tipologia didattica, in *Casabella*, No. 378, 1973, S. 44–48; AA.VV. Global Tools. Scuola di non-architettura, in *Casabella*, No. 397, 1975, S. 17–19; *Global Tools*, Mailand: Ed. L'uomo e l'arte, 1974. Siehe auch Raggi. Radical Story, 1973, S. 45 sowie Pettena. Origini e sviluppo ..., 1982, S. 11; Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 175. Letzte »Ausläufer« der Architettura Radicale, die nun allerdings auf die Ebene des Designs limitiert waren, stellten Zusammenschlüsse wie Alchymia (ab 1978) oder Memphis (ab 1981) insofern dar, als Architettura Radicale-Protagonisten wie Sottsass, Mendini oder Branzi während der 1970er und 1980er Jahre in diesen Gruppierungen und Produktionen tätig waren.

mithin auch auf einem anderen qualitativen Niveau ablief. So kann sich zumindest die Verfasserin nicht des Eindrucks erwehren, dass die Arbeit in der Gruppe – so konfliktreich sie gewesen sein muss – qualitative Dimensionen erschlossen hat, welche die Architekten im Alleingang später nicht mehr erreicht haben.

Vielleicht mag aber auch der Projekttyp der Utopie – und im speziellen Falle des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* jener der kritischen Utopie – insofern zur Marginalisierung beigetragen haben, als die Florentiner ja keine praktikablen Vorschläge gemacht haben, die durch eine fortdauernde materielle Präsenz und praktische Bewährung zu Bezugspunkten einer Rezeption hätten werden können. Vielmehr waren die zwei Projekte Beiträge zu einer bestimmten Situation der Architekturbedebatten um 1970 – rezipiert werden konnten also allenfalls konzeptuelle oder ästhetische Aspekte. Dazu kam, dass die Utopien von Archizoom und Superstudio zwar als Beiträge zu einer international geführten Diskussion gedacht waren, zugleich aber auch eine spezifische *italianità*, ja sogar *fiorentinità* aufwiesen. Dies bewirkte eine gewisse Hermetik der Projekte für all jene Rezipierenden, welche sich mit dem *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* aus der Außenperspektive befassten. Diese Situation hat Masini in ihrem Aufsatz »Archifirenze« bereits 1972 skizziert. Dort stellte sie den Umgang der beiden Florentiner Gruppen mit dem Utopischen einerseits als große Freiheit jenseits von praktischen Zwängen dar, andererseits sprach sie aber von einem problematischen, weil im Abseits geführten Diskurs:

[U]na maggiore libertà sul piano dell'investigazione ideativa e sul piano della ricerca autonoma, non condizionata da esigenze di mercato e di immediata realizzazione pratica. Che è, poi, arma a doppio taglio, in quanto la libertà speculativa, slegata dalla pratica, rischia, troppo spesso, di sfociare in fatti di evasione, in quel tipo di »retreat« di cui Banham accusava tutta l'architettura italiana, già una decina o più anni fa.⁵³

Bei der Suche nach Antworten auf die Frage, warum die Auseinandersetzung mit dem Utopischen zu Beginn der 1970er Jahre wegfällt, wird rasch deutlich, dass der spezielle Fall der Florentiner mit einer allgemeinen Entwicklung zusammenfällt. So kann in den Übersichtswerken zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts für die 1960er Jahre

⁵³ Masini. Archifirenze, 1972, S. 40. Siehe dazu auch Raggi. Radical Story, 1973, S. 42.

eine große Vielfalt utopischer Projekte festgestellt werden, insbesondere solcher, in denen die Errungenschaften der Technik für phantastische Visionen instrumentalisiert wurden. Demgegenüber zeichnet sich ab Mitte der 1970er Jahre eine Abwendung vom Utopischen ab, die meist in den Zusammenhang der weltweiten ökonomischen Krise von 1973 gestellt wird. Dazu schreibt Winfried Nerdinger:

Mit dem ›Ölschock‹ von 1973 und der folgenden globalen Rezession erreichte das Bewusstsein von der Begrenztheit der Ressourcen, aber auch von der Brüchigkeit des Glaubens an einen linearen Fortschritt erstmals eine breite Öffentlichkeit. Damit war ein Grundpfeiler der Moderne, der Glaube an die Verbesserung der Welt durch technischen Fortschritt, in Frage gestellt, ja die Moderne selbst war fragwürdig geworden. Hatte [Konrad] Wachsmann noch geglaubt, durch ›kompromisslose Anwendung zeitgenössischen Wissens und Könnens‹ würde die Menschheit ständig neue ›humane und ästhetische Impulse‹ erhalten, so zweifelten seit den siebziger Jahren postmoderne oder ökologische Bewegungen, je auf ihre Weise, den gesamten technischen Fortschritt an.⁵⁴

Diese Entwicklung fasst Nerdinger unter den Begriffen des »Utopieverlusts und einer zunehmenden Zersplitterung der Architekturauffassungen in den 1980er Jahren« zusammen.⁵⁵ Was Archizoom und Superstudio angeht, hatten ökonomische Gründe wie die damalige Rezession jedoch nur eine begrenzte Bedeutung, denn die Mehrzahl dieser Architekten lebte in finanziell gesicherten Verhältnissen. Vielmehr erscheinen andere, gruppeninterne Motive wichtiger. Im Fall von Archizoom war die Auflösung der Arbeitsgemeinschaft der offensichtlichste Grund dafür, dass die Auseinandersetzung mit dem Utopischen entfiel. Superstudio bestand zwar als Gruppe bis 1986, wie aber bereits angesprochen, arbeiteten die einzelnen Mitglieder weitgehend individuell. Nur in Natalinis anthropologisch inspirierten Kunstprojekten war eine gewisse Kontinuität zu den »progetti teorici-sperimentali« zu erkennen, welche die Architektur- und Stadtutopien gewesen waren.

⁵⁴ Nerdinger, Winfried. Kontinuität und Wandel der Architektur seit den 1960er Jahren, in Pevsner, Nikolaus. *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. erw. und neugest. Ausgabe, München: Prestel, 1994, S. 410 (Originalausgabe *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1943).

⁵⁵ Ebd.

1.3. Lob, Kritik, Missverständnisse: Die Rezeption der Stadtutopien

Betrachtet man den Verlauf der Diskussion und Forschung über die zwei Stadtutopien seit ihrer Entstehungszeit um 1970, so präsentiert sich dieser in sehr unterschiedlichen Akzentuierungen und Dimensionen. Zudem bestehen über den ganzen Zeitraum große Differenzen in der Beurteilung dieser Werke: Entweder werden sie als besonders originell angesehen oder als gänzlich unbedeutende Beiträge abgetan. Gesamthaft gesehen, zeichnet sich insbesondere ein deutlicher Bewertungsunterschied zwischen den nationalen und internationalen Debatten ab: Während in Italien die Zahl negativer Urteile lange Zeit überwiegt, fällt die Beurteilung im übrigen Europa, Nordamerika und Japan lobend aus.

Die Laufbahn von Archizoom und Superstudio begann im Italien der späten 1960er Jahre unter positiven Vorzeichen. Ein erstes, wohlwollendes Interesse am Schaffen der Gruppen belegen die Publikationen in renommierten italienischen Architekturzeitschriften wie *Casabella* und *Domus*. Diese verschafften ihnen eine breite Aufmerksamkeit in der Fachwelt: Ab 1967 veröffentlichten die Florentiner zunächst Designprojekte; ab 1969 erschienen die Stadt- und Architektur-Utopien. Der Kontakt zu *Domus* ergab sich über die bereits erwähnte *Superarchitettura*-Ausstellung in Pistoia: Sottsass, der regelmäßig für die Zeitschrift schrieb, soll die Ausstellung besucht und im Folgenden beiden Gruppen die Publikation von Designprojekten und Manifesten ermöglicht haben; in seiner eigenen Zeitschrift *Pianeta fresco* druckte er zudem zwei Beiträge von Archizoom ab.⁵⁶ Sottsass wirkte jedoch nicht nur als Mentor, vielmehr gelten auch

⁵⁶ Gespräch der Verfasserin mit Deganello, Mailand, Oktober 2001 und mit Corretti, Florenz, November 2001. Zu den Publikationen siehe Sottsass, Ettore, jr. Gli Archizoom: Nuovi mobili, in *Domus*, No. 455, 1967, S. 37–42; sowie Archizoom. I Gazebi, in *Pianeta Fresco*, No. 1, 1967, [s.p.] und Archizoom. Teatro impossibile, in *Pianeta Fresco*, No. 2–3, [s.p.]. Die persönliche Verbundenheit spiegelt sich auch etwa in Sottsass Einleitung zur Publikation von Archizooms Designinstallation *Le Stanze vuote e i gazebi* in *Domus*. Zunächst resümiert er ein Telefonat mit Branzi, der nach einem Beinbruch im Spital von Interlaken hospitalisiert war, um anschließend von einem gemeinsamen Ausflug zu berichten: »L'altro giorno invece siamo andati a mangiare le penne col ragù, il prosciutto e la finocchiona in un'osteria della Val di Pesa, col Massimo e il Gilberto che anche loro sono dell'Archizoom e Cristiano di Francia [sic] e Adolfo Natalini che invece sono del

seine Designprojekte als Inspirationsquelle für Objekte von Archizoom, Superstudio und anderen jungen italienischen Architekten.⁵⁷ Eine ›Design-Connection‹ bestand zunächst auch zur Zeitschrift *Casabella*; dort fungierte der Redaktor Alessandro Mendini als Verbindungsperson und damit als Förderer.⁵⁸

Einen Höhepunkt an medialer Präsenz erreichten die beiden Gruppen Anfang der 1970er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt wurden die Stadtutopien, aber auch Design- und Wettbewerbsprojekte in verschiedenen italienischen Zeitschriften veröffentlicht und besprochen.⁵⁹ Über die Publikationen der Gruppenprojekte hinaus hatte Andrea Branzi

Superstudio, non si sapeva bene che cosa dire.« Diese letzte Bemerkung nimmt der Begegnung etwas von der Freundschaftlichkeit und Informalität – man fragt sich, ob Respekt vor dem *Domus*-Korrespondenten oder Konkurrenzgefühle zwischen den beiden Gruppen die Diskussion behindert hatten (siehe Sottsass, Ettore, jr. Ancora gli Archizoom, in *Domus*, No. 462, 1968, S. 50). Die Vermittlerrolle von Sottsass findet man bei Gianni Pettena bestätigt (Pettena. *Origine e sviluppo ...*, 1982, S. 10).

⁵⁷ Siehe etwa Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974; Orlandoni/Vallino. *Dalla Città ...*, 1977; Muntoni. *L'architettura radicale*, 1977, S. 178–188; Pettena. *Origine e sviluppo ...*, 1982, S. 10; ders. (Hg.). *Radicals ...*, 1996, S. 299 u. S. 186–193 sowie ders. (Hg.). *Archipelago ...*, 1999.

⁵⁸ Siehe dazu etwa Pettena. *Origine e sviluppo ...*, 1982, S. 10. Mendini war ab No. 296, 1965, Mitglied der Redaktion von *Casabella*, die Funktion des Direktors hatte er ab No. 349, 1970 inne (Angaben gemäß Sintesi dai sommari di riviste italiane di architettura 1945–1975, in Conforto, Gina e.a. *Il dibattito architettonico in Italia 1945–1975*, Rom: Bulzoni Editore, 1977, S. 480 und S. 511). Darüber hinaus organisierte Mendini 1973 anlässlich der Ausstellung *Contemporanea* in Rom die Sektionen *Architettura* und *Design*, wo er unter anderem Archizooms *No-Stop City* ausstellte und im Katalog veröffentlichte; siehe dazu *Contemporanea*, Katalog zur Ausstellung, Parcheggio di Villa Borghese, Rom, 1974; siehe auch Corà, Bruno. *Progetto versus arte*, in Pettena (Hg.). *Archipelago ...*, 1999, S. 9.

⁵⁹ Artikel über Archizoom, Superstudio und Architettura Radicale: Colqhoun, Alan/Sartogo, Piero. *Invenzione gioca produzione. Indicazioni nel Movimento Moderno ad una possibile progettazione per componenti*, in *Casabella*, No. 352, 1970, S. 28–31; Celant. *Senza titolo*, 1971, S. 76–81; Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Mendini, Alessandro. *Radical Design*, in *Casabella*, No. 367, 1972, [S. 3]; Santini, Pier Carlo. *Giovani studi d'architettura a Firenze*, in *Ottagono*, No. 27, 1972, S. 62–69; Raggi. *Radical Story*, 1973, S. 37–45. Neben *Casabella* und *Domus*, in welchen die Projekte von Archizoom und Superstudio hauptsächlich publiziert waren, erschienen sie auch in *Marcatrè*, *Marcazero*, in, *Necropoli*, *Ottagono*, *NAC Notiziario Arte Contemporanea* und *Bollettino degli Ingegneri di Firenze*;

von 1972 bis 1976 in *Casabella* eine eigene Kolumne, in welcher er unter dem Titel »Radical Notes« architektur- und gestaltungstheoretische Beiträge zur Diskussion stellte.⁶⁰ Gleichzeitig nahmen Archizoom und Superstudio mit ihren Projekten an verschiedenen Ausstellungen innerhalb Italiens teil: Neben diversen privaten Galerien und thematischen Schauen waren die Gruppen ab 1968 jeweils an den Mailänder Triennalen und 1978 an der XXXVIII. Biennale in Venedig vertreten.⁶¹

Positiv aufgenommen wurden die Stadtutopien auch von Kritikern, die sich mit bildender Kunst befassten, wie etwa Celant und Masini. Sie diskutierten die Werke der zwei Gruppen nicht nur im Kontext der Architettura Radicale, sondern verwiesen auch auf die Verbindungslinien zur internationalen Architektur- und Kunstavantgarde.⁶² Dass die Utopien von Archizoom und Superstudio gerade bei diesen Fachleuten auf Interesse stießen, ist auf die bereits erwähnten konzeptuellen, formalen und inhaltlichen Bezugnahmen beider Gruppen auf zeitgenössische Kunstströmungen zurückzuführen.

Negative Urteile über den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* kamen in der italienischen Architekturdebatte um 1970 hauptsächlich in zwei Formen zum Ausdruck: Entweder wurden die Stadtutopien scharf kritisiert oder aber ignoriert. Letzteres war weitaus häufiger der Fall – denn das Übergehen von Projekten hat bekanntlich zur Folge, dass diese innerhalb des aktuellen Diskurses weder Präsenz noch Relevanz erhalten.

Design-Projekte wurden zudem etwa in *Abitare*, *Casa Amica*, *Casa Vogue*, *Elementi*, *Industrial Design*, *Interni*, *Quaderni Tecnici Italsider* oder *Rakam* abgedruckt.

⁶⁰ Siehe *Casabella*, Nn. 370–374, 376–383, 385, 388–393, 395–396, 399, 401–403, 407, 409, 411–412.

⁶¹ Verzeichnisse der Ausstellungen von Archizoom finden sich unter: Principal exhibitions, in *Andrea Branzi. The Complete works*, Berlin: Ernst & Sohn, 1992, S. 198 sowie unter: Regesto delle opere, in *Rattazzi*, 1997, S. 171. Zu Superstudios Ausstellungen siehe: Mostre principali, in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 92–93; Mostre, in Pettina (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 144; Research and principal projects, in *Superstudio/Moriyama* (Hgg.). *Superstudio & Radicals ...*, 1982, S. 256.

⁶² Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Celant. *Senza titolo*, 1971, S. 76–81; ders. *Radical Architecture*, 1972.

Was die explizite Kritik betrifft, so bestanden selbst in der Redaktion von *Casabella* klare Differenzen bezüglich der Bewertung der Stadtutopien. Sie lassen sich an den distanzierenden editorischen Kommentaren ablesen, die der damalige Co-Direktor Giovanni Klaus König sowohl der Publikation von *No-Stop City* (1970) wie auch von *Monumento Continuo* (1971) voranstellte.⁶³ Ein geradezu vernichtendes Verdikt stammte aus der Feder Manfredo Tafuris, der als bedeutendster und einflussreichster italienischer Architekturhistoriker und -theoretiker nach 1945 gilt. In seinem Aufsatz »Design and technological utopia« (1972), der hauptsächlich dem italienischen Design zwischen 1920 und 1960 gewidmet ist, kommt er ganz zum Schluss auf die »architetti radicali« zu sprechen, um sie als Clowns zu beschimpfen: »[Dei] clown, completamente assorbiti nel loro ›gioco di equilibrio‹ di funamboli«.⁶⁴ Auch im Buch *Progetto e utopia* (1973) bespricht er sie ungnädig: Dort werden sie in einem von ihm negativ bewerteten Kontext politisch reformistischer Tendenzen situiert. Dabei beschreibt Tafuri das Schaffen der italienischen »neo-avanguardia« als »design underground«, das gleichwohl die Akzeptanz etablierter Institutionen und elitärer Zirkel genieße – ein Widerspruch, mit dem Tafuri den Verlust des »Underground«-Status impliziert. Die Projekte Superstudios übergeht er in dieser Polemik gänzlich und Archizoom disqualifiziert er mit der Bemerkung, die Arbeiten der Gruppe seien zwar gewandt, aber ein bloßes selbstbezogenes Spiel.⁶⁵ Wie diese Argumentation zeigt, bleiben die signifikantesten Aspekte

⁶³ Siehe Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 43 sowie Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 18; der Kommentar zu Archizoom fällt deutlich negativer aus.

⁶⁴ Tafuri, Manfredo. Design and technological utopia, in Ambasz, Emilio (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 398, zitiert nach dem Wiederabdruck in italienischer Sprache: Il design e l'utopia tecnologica, in Branzi. *Il design ...*, 1996, S. 414.

⁶⁵ Tafuri, Manfredo. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza, 1973, S. 130. Tafuri verwendet für die Florentiner und ihren Kontext aber nicht selbst den Begriff Architettura Radicale. Als solche bezeichnet er die Avantgarde der 1920er Jahre, etwa Ludwig Hilbersheimer, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Ernst May, Fritz Schumacher, die de Stijl-Gruppe, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Erich Mendelsohn und die russischen Konstruktivisten. Siehe ebd., Kapitel 5: Architettura ›radicale‹ e città, ebd., S. 95–114.

der Stadtutopien völlig unberücksichtigt: ihre Funktion als kritische Theorien, die sich einer ironischen Rhetorik bedienen.

Darüber hinaus fehlte den Gruppen die Beachtung durch wichtige italienische Architekturhistoriker und -kritiker, wie Leonardo Benevolo, Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi, Francesco Dal Co oder Carlo Aymonino, um nur einige zu nennen.⁶⁶ Angesichts dieser Situation ist nicht auszuschließen, dass Archizoom und Superstudio aufgrund von Tafuris negativem Urteil in den Kreisen der etablierten Kritiker und Historiker einen Paria-Status hatten. Einzig Aldo Rossi schenkte beiden eine gewisse Aufmerksamkeit, indem er sie 1973 zur Ausstellung »Architettura Razionale« einlud.⁶⁷ Allerdings enthält der begleitende Katalog eine scharfe Kritik: Im Artikel »Avanguardia e nuova architettura« (1973) wirft Massimo Scolari den Florentinern mangelnde Imagination in Bezug auf die Zukunft vor; stattdessen würden sie »unglückliche Metaphern« für die sich bereits in der Krise befindende Formensprache der Moderne produzieren. Damit nimmt er zwar wahr, dass dem *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* eine reflexive Dimension eigen ist, verkennt jedoch deren Funktion völlig. Des Weiteren

⁶⁶ Benevolo verfasste allerdings einen sehr missbilligenden Bericht über die Tagung *Utopia e/o Rivoluzione*, die im 25. April 1969 in Turin stattgefunden hatte. An dieser meldete sich neben jungen Architekten und Studenten auch Archizoom zu Wort (siehe Archizoom. Relazione al convegno »Utopia e/o Rivoluzione«, in *Marcatrè*, No. 50–55, 1969, S. 96–103). Dies erweckt den Eindruck, als wären für Benevolo Beiträge aus diesem Kontext fortan nicht mehr diskussionswürdig gewesen. Benevolo, Leonardo. 1969: La crisi stabilizzata e la riforma rimandata, in *Sette giorni*, No. 96, 13.4.1969; wieder abgedruckt in ders. *Le avventure della città*, Bari: Laterza, 1973, S. 183–186 (aus einer Serie von Artikeln, die unter diesem Titel in der genannten Zeitung erschienen waren und über die Studentenunruhen um 1968 handelten).

⁶⁷ Zur Ausstellung *Architettura Razionale* siehe Bonfanti, Ezio (Hg.). *Architettura Razionale*, Katalog der XV. Triennale di Milano, Mailand: Franco Angeli, 1973; zu Superstudio ebd., S. 116–119. Archizoom fehlt im Katalog; Deganello sprach gegenüber der Verfasserin davon, dass die Gruppe zwar von Rossi für die Ausstellung vorgesehen wurde, die Teilnahme jedoch abgelehnt hätte, um Distanz zu den norditalienischen »Neo-Rationalisten« zu wahren (Mailand, Oktober 2001). Jenseits solcher Positionsbezüge wird Rossis Werk von den ehemaligen Architekten beider Gruppen rückblickend als wichtiger Bezugspunkt dargestellt. Insbesondere Natalini betont den persönlichen Kontakt, der über Jahre bestanden habe. Gespräche mit Natalini, Florenz, Juni 1998, Oktober 1999; mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti, Florenz, November 2001.

bemängelt Scolari, dass Archizoom und Superstudio »Träume« statt wissenschaftlicher Arbeiten vorlegen würden. All das sei nicht zuletzt auf eine spezifisch florentinische Provinzialität zurückzuführen; einzig ihre Bilder seien zuweilen nicht ohne künstlerisches Interesse.⁶⁸

Dieser generell reservierten und punktuell ausgesprochen polemischen Haltung des italienischen Architekten-Establishments stand ab 1970 eine breite und ausgesprochen wohlwollende internationale Rezeption gegenüber. Dies belegen einerseits zahlreiche Veröffentlichungen der Archizoom- und Superstudio-Projekte in internationalen Zeitschriften wie *Architectural Design*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *Archithese*, *Design Quarterly*, *Japan Interior Design*, *Perspecta* oder *Space Design*.⁶⁹ Andererseits waren die Florentiner Architektengruppen an verschiedenen Ausstellungen zu Design, Architektur und Städtebau, aber auch zu bildender Kunst vertreten. Innerhalb Europas waren sie ab 1969 etwa an der Grazer Biennale *Trigon* (1969), an der Pariser *Biennale des Jeunes Artistes* (1971), an der 5. *Documenta* in Kassel (1972), in Berlins Internationalem Design Zentrum I.D.Z. (1974) und in weiteren Institutionen in Holland, England, der Schweiz und Polen vertreten. In den 1970er Jahren wurden die Werke beider Gruppen zudem in nordamerikanischen Museen, Galerien und Architekturschulen gezeigt; ab 1973 stellte Superstudio in Japan aus.⁷⁰ Unter den internationalen Schauen soll diejenige hervorgehoben werden, welche die wohl größte Beachtung fand: *Italy: The new*

⁶⁸ Scolari, Massimo. Avanguardia e nuova architettura, in Bonfanti, Ezio (Hg.). *Architettura Razionale*, Katalog der XV. Triennale di Milano, Mailand: Electa, 1973, S. 153–187; wieder abgedruckt in Branzi. *Il design ...*, 1996, S. 421–423.

⁶⁹ Insgesamt wurden die Projekte Archizooms und Superstudio in folgenden Zeitschriften gedruckt: *Architectural Design*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *Archithese*, *Bijutsu Techno*, *Crée*, *Design Quarterly*, *Japan Interior Design*, *Monthly Art Magazine*, *Perspecta*, *Space Design*, *Toshi Jutaku*. Designprojekte erschienen zudem auch in *Japan Interior Design*, *Form* oder *Schöner Wohnen*.

⁷⁰ Zu Archizoom siehe: Principal exhibitions, in Andrea Branzi. *The Complete works*, Berlin: Ernst & Sohn, 1992, S. 198 sowie: Regesto delle opere, in Rattazzi. 1997, S. 171. Zu Superstudio siehe: Mostre principali, in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 92–93; Mostre, in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 144; Research and principal projects, in Superstudio/Moriyama (Hgg.). *Superstudio & Radicals ...*, 1982, S. 256.

domestic landscape, die 1972 von Emilio Ambasz im New Yorker Museum of Modern Art eingerichtet wurde. Diese Ausstellung war zwar dem italienischen Design gewidmet, doch präsentierten Archizoom und Superstudio dort keine Lampen oder Möbel, sondern audiovisuelle Installationen, die mit den Stadtutopien in Zusammenhang standen.⁷¹

Ein besonderes Interesse wurde beiden Gruppen zudem von Studierenden und Lehrenden der renommierten *Architectural Association School of Architecture* in London entgegengebracht. Auf Initiative von Rem Koolhaas wurden Natalini und Deganello zwischen 1971 und 1973 eingeladen, an dieser Schule Lehrveranstaltungen abzuhalten. Der Austausch mit den Florentiner Architekten und die Auseinandersetzung mit ihren Utopien manifestierte sich umgehend in den frühen Arbeiten von Koolhaas, aber auch bei Nigel Coates, Zaha Hadid, Jenny Lowe, Bernard Tschumi oder Peter Wilson.⁷² An

⁷¹ Der Katalog zu dieser Ausstellung enthält Artikel der italienischen Kritiker Carlo Giulio Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco sowie von Benevolo, Gregotti und Portoghesi. Doch befassen sie sich in ihren Beiträgen mit der Geschichte des italienischen Designs und gehen nicht auf Archizooms und Superstudios Utopien ein. Den Projekten der »Radikalen« widmen sich Tafuri – dessen Polemik gegen die »clowns« bereits wiedergegeben wurde – sowie Ambasz, Celant und Filiberto Menna (siehe dazu Tafuri. *Design ...*, 1972, S. 398; Ambasz, Emilio. Introduction, in ders. (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, 139–153; Menna, Filiberto. A design for new behaviours, ebd., S. 405; Celant. *Radical Architecture*, 1972, S. 380–388).

⁷² Zu den Bezügen zwischen den Florentiner Gruppen und den Studierenden bzw. Dozenten der *Architecture Association School* siehe etwa Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 38; La Pietra. *Architettura Radicale ...*, 1978, S. 2–5; Pettena, Gianni (Hg.). *4 aspetti della ricerca architettonica londinese contemporanea. Nigel Coates, Zaha Hadid, Jenny Lowe, Peter Wilson*, Ausstellungskatalog, Fiesole: Azienda autonoma di soggiorno e turismo, 1982; ders. (Hg.). *Radicals ...*, 1996, S. 126–129; Coates, Nigel. Narrative break-up, in *The discourse of Events*, London: Architectural Association Press, 1983, S. 13; Poynor, Rick. *Nigel Coates. The City in Motion*, New York: Rizzoli, 1989, S. 16–17; Rouillard, Dominique. *Radical Architettura*, in *Tschumi. Une architecture en projet: Le Fresnoy*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, S. 90–91, dies. *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950 – 1970*, Paris: Editions de la Villette, 2004. Auf die Lehrveranstaltungen an der *Architectural Association* wiesen Natalini und Deganello selbst

dieser Stelle kann lediglich auf das bekannteste Rezeptionsbeispiel, Koolhaas' und Elia Zenghelis' Projekt *Exodus: Or the voluntary prisoners of architecture* (1972) hingewiesen werden.⁷³ Damit fanden die um 1970 entstandenen Visionen von Archizoom und Superstudio zwar keine unmittelbare, aber eine mittelbare Fortsetzung in Werken, welche die Architektur der nachfolgenden Jahrzehnte prägen sollten.

Innerhalb der international geführten Diskussion über die Florentiner Utopien sollen zwei Beiträge speziell hervorgehoben werden: einerseits die bereits besprochenen Überlegungen von Jencks – auf die hier denn auch lediglich zurückverwiesen wird –, andererseits jene von Colin Rowe und Fred Koetter in *Collage City* (1974). Rowe und Koetter beschränken ihre Diskussion allerdings auf Superstudios Auseinandersetzung mit dem Utopischen. Auffallend ist dabei zunächst, dass sie pauschal von »der Utopie« Superstudios sprechen, sich dabei aber hauptsächlich auf das Filmprojekt *Supersuperficie/Vita*, eine Weiterentwicklung des *Monumento Continuo* beziehen, das 1972 im Rahmen der Ausstellung *Italy: The new domestic landscape* im New Yorker Museum of Modern Art ausgestellt war.⁷⁴

Im Kapitel »After the Millennium« wird Superstudios »Utopie« in einem Spannungsfeld situiert, das sich zwischen »Townscape« und einer ebenso poetischen wie technologischen Science-Fiction aufspanne. Diese Eckpunkte bilden laut Rowe und Koetter die fundamentalen Tendenzen nach der heroischen Moderne, wobei Le

hin (Gespräche mit Natalini, Florenz, Oktober 1999 und mit Deganello, Mailand, Oktober 2001).

⁷³ Angesichts dieser Zusammenhänge erstaunt es nicht, dass die Erstveröffentlichung dieses Projekts in einem der wichtigsten Medien der Florentiner, nämlich in *Casabella* erfolgte (siehe Koolhaas, Rem/Zenghelis, Elia. *Exodus: o i prigionieri volontari del architettura*, in *Casabella*, No. 378, 1973, S. 42–45). Zudem hat Koolhaas in *Delirious New York* nicht nur Argumente von Archizoom und Superstudio aufgegriffen, auch das Bildmaterial des Buches – von Koolhaas, Madelon Vriesendorp und Zoé Zenghelis gestaltet – ist durch den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* mitinspiert (siehe Koolhaas, Rem. *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, New York: Monacelli, 1978).

⁷⁴ Siehe Rowe, Colin/Koetter, Fred. *After the Millenium*, in *Collage city*, [3. Ausg.], Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, [1980], S. 32–49 (Originalausgabe 1976).

Corbusiers *Ville Radieuse* einen konstituierenden negativen Bezugspunkt darstelle. Den spezifisch utopischen Ansatz Superstudios bezeichnen die beiden Autoren als »Emanzipation von der Tyrannei der Objekte«.⁷⁵ Diese Absicht lasse differenzierte Architekturen und Bauten obsolet werden und münde letztlich in einer Umwelt, die nur noch aus einem kartesischen Raster bestehe. Rows und Koetters Interpretation ist insofern zuzustimmen, als die kritischen Reflexionen Archizooms und Superstudios einen fundamentalen Zweifel an den Instrumenten und künftigen Möglichkeiten der Architektur beinhalten. Ihrem Verständnis von der Finalität des Projekts muss aber entgegengehalten werden, dass der letztlich verbleibende Raster ein ironisch-allegorischer Darstellungsmodus und keineswegs ein affirmativer Vorschlag ist.

Ein ähnliches Missverständnis prägt auch Rows und Koetters Erläuterung der gesellschaftlichen Dimension von Superstudios Utopie. Ihrer Lektüre zufolge wird im Projekt der Florentiner jede vorhandene Vielfalt im Interesse eines gewaltfreien Egalitarismus marxistischer Prägung ausgelöscht, um so eine gleichförmige Bühne für spontane Ereignisse zu schaffen:

Superstudio, in the interest of a non-oppressive egalitarianism, would systematically eradicate all existing variety in favour of an ideally uniform stage (it is probably called a plateau) for spontaneous happening.⁷⁶

Wie im folgenden Kapitel detailliert aufgezeigt werden soll, ist eine »nicht-oppressive Egalität« zwar ein Ideal der Florentiner; die Tilgung bestehender Vielfalt und eine daraus resultierende totale Konformität wird von ihnen aber nicht mit emphatischer Zustimmung, sondern ironisch-kritisch thematisiert.

Rowe und Koetter begreifen »die Utopie« Superstudios zudem in einer gewissen Opposition zu Robert Venturis »symbolisch amerikanischer Utopie« von Disney World und deren Fokus auf Inhalte und Ästhetik des Mainstream, des Populären und des Kitschs.⁷⁷ An dieser Stelle kann zwar nicht auf die Haltung der beiden Architekten-

⁷⁵ »[E]manicipation from the tyranny of objects«, Rowe/Koetter. *After the millenium*, 1980 (1976), S. 43.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Siehe ebd., S. 42–44.

gruppen gegenüber Venturi eingegangen werden, doch soll zumindest vermerkt sein, dass die Florentiner die angesprochenen Aspekte der Populärkultur auf ihre Weise mitberücksichtigt haben.

Auf die Diskussion der Florentiner Beiträge in der zeitgenössischen Architekturkritik folgten Mitte der 1970er Jahre, nach einer ›Verflüchtigung‹ der ›radikalen Atmosphäre‹ und nach der Auflösung Archizooms, erste Versuche einer historischen Einordnung. Zunächst erschienen Texte italienischer Autoren, in denen die Utopien als Teil der *Architettura Radicale* reflektiert wurden.⁷⁸ Hervorgehoben seien hier *Architettura Radicale* von Navone und Orlandoni sowie *Dalla città al cucchiaino* von Orlandoni und Vallino. Beiden Büchern kommt das Verdienst zu, einen großen Teil des Spektrums an Bezugslinien, wie sie in den Stadtutopien zusammenlaufen, versammelt und benannt zu haben. So erstreckt sich das Feld architektonischer Referenzen von Architekten der Aufklärung, wie Etienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux, über die ›heroische‹ Moderne der 1920er Jahre bis zu Louis Kahn und Robert Venturi, um dann vor allem auf die Utopisten der 1960er Jahre einzugehen: in Japan Metabolism und Arata Isozaki, in England Archigram, Cedric Price und die Gruppe Street Farmer, in Österreich Hans Hollein und Walter Pichler, Raymund Abraham und Christopher St. Florian, Haus-Rucker-Co. und die Baucooperative Himmelb(l)au. Darüber hinaus werden Verbindungen zu Pop Art, Land Art, Minimal und Conceptual Art aufskizziert. Die Fülle des ausgebreiteten Materials ist aber zugleich auch die Schwäche beider Publikationen. Denn es fehlt sowohl eine detaillierte Untersuchung des Phänomens *Architettura Radicale* als auch eine differenzierte, historisch-kritische Rekonstruktion der Bezugnahmen.⁷⁹

⁷⁸ Siehe Raggi, Franco. *Radical Design – Tendenzen der Designer-Avantgarde Italiens*, in Internationales Design Zentrum Berlin e.V. (Hg.). *Design als Postulat – am Beispiel Italien*, Katalog der Ausstellung am IDZ Berlin, 1973, S. 80–103; Navone/Orlandoni *Architettura Radicale*, 1974; dies. *Il disagio delle avanguardie*, in *Casabella*, No. 404–405, 1975, S. 76–78; Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977; La Pietra. *Architettura Radicale ...*, 1978, S. 2–5; Masini (Hg.). *Topologia ...*, 1978.

⁷⁹ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974; Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977.

Eine Auseinandersetzung mit Beiträgen zum Thema des Utopischen, die in Italien zwischen 1968 und 1978 entstanden waren, legte Masini im Katalog *Topologia e Morfogenesi* (1978) vor. Der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* figurieren in der Kategorie der Topologie, eine Zuordnung, die Masini in ihrer Einleitung zum Katalog mit einer komplexen und begrifflich durchaus von radikaler Experimentierlust geprägten Argumentation begründet. Topologie wird dabei als Lehre über die Lage und Anordnung geometrischer Gebilde im Raum verstanden. In Analogie zu dieser geometrischen Definition begreift Masini die beiden Stadtutopien als geometrische Konfigurationen, deren formale Eigenschaften durch ihre Einordnung in einen spezifischen Kontext geprägt seien. Diesen Kontext beschreibt sie als »anthropologische und soziologische Situation« in dem Sinne, dass diese die Erforschung mentaler ›Territorien‹ – und damit das Utopische – beinhalte. Dabei sei der ›Denkraum‹ der Architettura Radicale, in welchen sich die Projekte von Archizoom und Superstudio einordneten, auch durch die Verpflichtung auf das Ideologische und eine kritische Wiedererwägung der Geschichte bestimmt.⁸⁰

Als weitere zentrale Themen der ›Radikalen‹ nennt sie ferner die Reflexion über die Funktion der Kreativität, über den ›Aktionsradius‹ der Disziplin und über das eigene professionelle Verhalten. Gemäß Masini entstanden diese Auseinandersetzungen aus einer Situation der Krise heraus, deren wesentliche Komponenten die Kritik an der Architektur der Moderne und eine problematischen Berufspraxis waren. Diese Krise habe aber auch den Typus des ›negativen‹ Projekts begünstigt: Entwürfe als Ausdrucksformen der »Ablehnung« und der »Entweihung«.⁸¹

Darüber hinaus zeigt Masinis Darstellung eine Fülle von Bezügen zwischen italienischer Architektur und internationalen Avantgarden sowie zwischen Architektur und Kunst auf. Sie bietet damit – ähnlich wie Navone und Orlandoni – ein Spektrum von Relationen und nur ansatzweise eine detaillierte Analyse der skizzierten

⁸⁰ Masini (Hg.). *Topologia ...*, 1978. Siehe dort Introduzione, S. 5–15 sowie Definition zu »topologia«, [S. 17], zu Superstudio S. 34–39, Archizoom S. 40–43. Der Katalog dokumentiert die gleichnamige, von ihr kuratierte Sektion der Ausstellung *Utopia e crisi dell'antinatura*, die im Rahmen der Biennale in Venedig 1978 stattgefunden hatte.

⁸¹ Masini. Introduzione, in dies. (Hg.). *Topologia ...*, 1978, S. 5–6.

Zusammenhänge. Dies mag einer Einführung in einen Katalog angemessen sein; problematischer erscheint, dass ihre Terminologie oftmals vage oder gar unverständlich ist und die kategoriale Zuordnung der Werke weitgehend implizit bleibt. Für die vorliegende Studie relevant sind die Verweise auf Kontexte, zu welchen Verbindungen bestehen: auf den Zusammenhang zwischen Architektur und bildender Kunst, die Privilegierung der Theorie, das utopische Projekt als experimentellen Denkraum, das Interesse an anthropologischen, soziologischen und psychologischen Fragestellungen und die daraus resultierenden Implikationen.

Ab 1978 wurden die ersten Monographien über Superstudio veröffentlicht; in den 1980er Jahren erschienen zudem Publikationen über Mitglieder beider Gruppen, in denen die Stadtutopien bisweilen mit enthalten sind. Allerdings haben diese Veröffentlichungen weniger einen analytisch-historischen als vielmehr einen resümierenden Charakter.⁸²

Unter diesen Publikationen ist der Werkkatalog *Andrea Branzi. Luoghi. The complete works* (1992) von besonderem Interesse, da Celant im Vorwort aufschlussreiche Überlegungen zum Schaffen von Branzi, Archizoom und der *No-Stop City* vorgelegt hat. Als konstituierendes und spezifisches Moment bezeichnet Celant die Verschränkung des Künstlerischen mit dem Literarischen. Diese Verbindung führe zu »Entwürfen, die von der Realität in den Bereich des Allegorischen und Symbolischen hinübergleiten würden«.⁸³ Die Ursprünge einer solchen Poetik verortet der Kunstkritiker in einer Schaffenstradition, die sich vom Futurismus zum Dadaismus und vom Neoplastizismus zum Surrealismus erstreckt. Damit verweist er auf einen Typus des Kunstwerks, das in Bild und Text verfasst ist, wobei zuweilen Darstellungsmodi des

⁸² Monographien zu Superstudio siehe *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978; Natalini (Hg.). *Superstudio...*, 1979; Pettena (Hg.). *Superstudio...*, 1982; Superstudio/Moriyama (Hgg.). *Superstudio & Radicals*, 1982. Zu Archizoom liegt kein Werkkatalog vor; eine Übersicht findet sich in *Space Design*, No. 119, 1974 sowie in *Andrea Branzi*, 1992.

⁸³ »[D]esign that slid from reality to allegory and symbolism.« Celant. *The ramification ...*, 1992, S. 4.

einen Mediums in das andere verlagert wurden.⁸⁴ Dem Kontext der historischen Avantgarde entstammt auch das in Archizooms Stadtutopie wirksame Konzept der Negation. Gemäß Celant werden mit diesem Ansatz in *No-Stop City* die limitierten Ressourcen der Erde thematisiert und die Gesellschaft der Massenproduktion in ihren destruktiven Dimensionen zur Darstellung gebracht.

Als besonders wichtiges Argument darf die Betonung des Literarischen angesehen werden. Wie erwähnt, bestehen die utopischen Projekte in Zeichnungen, Photomontagen und Texten. Für die Texte nennt Celant folgende Momente des Literarischen: Die Verwendung einer spezifischen Rhetorik – der Ironie –, den Gebrauch von Tropen – Allegorie und Symbol – sowie das Manifestwerden einer poetischen Dimension. Nun wurde bis zu Celants Aufsatz das literarische Moment der Florentiner Stadtutopien kaum wahrgenommen; es wird aber auch dort nicht detailliert untersucht. Da es jedoch für beide Projekte als konstituierend betrachtet werden muss, soll in diesem Buch die Schreibweise der Florentiner Architekten analysiert werden, um dabei speziell auf die Funktion der Ironie und auf Momente der Poetik einzugehen. Celants Hinweis auf das »korrespondierende« Verhältnis zwischen Bild und Text soll in die nachfolgenden Überlegungen ebenfalls mit einbezogen werden.

Ein konstantes Thema bilden die Utopien auch in den Schriften der ehemaligen Archizoom- und Superstudio-Architekten, so bei Natalini und insbesondere bei Andrea Branzi. Diese Diskussion wird in sehr unterschiedlichem Umfang geführt; dabei ist sie teils räsonierend, teils rechtfertigend verfasst, bis hin zur Funktionalisierung für die Praxis der 1980er und 1990er Jahre.⁸⁵ Im Folgenden werden diese rückblickend

⁸⁴ Siehe etwa die Darstellung der »Lautgedichte« Filippo Tomaso Marinettis, die sich in ihrer formalen Gestaltung Bildern annähern. Eine ähnliche Darstellung von Texten, in denen die Konventionen der Linearität und der konsekutiven Argumentationsfolge gebrochen wird, pflegten etwa die Dadaisten, die Surrealisten oder die russischen Konstruktivisten.

⁸⁵ Schriften ehemaliger Archizoom- und Superstudio-Architekten: Branzi, Andrea (Hg.). *Il design italiano negli anni '50*, Mailand: Electa, 1979; ders. *Moderno Postmoderno Millenario*, Turin: Studio Forma, 1980; ders. *La Casa Calda*, 1984; ders. *Pomeriggi alla media industria*, Mailand: Idea Books, 1988; ders. *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Mailand: Baldini & Castoldi, 1999; ders. *L'architecture c'est moi*, in *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC,

geschriebenen Texte nur bedingt berücksichtigt. Denn sie beinhalten einerseits zwar klärende Darstellungen, sind aber ebenso aus einer deutenden Betrachtung des Vergangenen heraus formuliert, welche dieses im Hinblick auf die momentanen Bedingungen zurechtrückt, bis hin zum Versuch, die ›Geschichte‹ nach eigenem Gutdünken (neu) zu schreiben.

Demgegenüber lässt sich feststellen, dass die beiden Stadtutopien Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre zunehmend seltener Gegenstand der italienischen und internationalen Architekturdebatten waren, um schließlich zu Beginn der 1990er Jahre nahezu vergessen zu sein. Für die schwindende Wahrnehmung der Stadtutopien wurden bereits Gründe genannt, wie die Auflösung der Gruppen und ihre anschließende individuelle Praxis; die Utopien wurden durch eine aktuelle Bau- und Designpraxis Ende der 1970er und 1980er Jahre gleichsam ›überschrieben‹. Ebenso wurden sie in der einsetzenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der architektonischen Entwicklung der 1960er und 1970er Jahre marginalisiert und entsprechend in der damit einhergehenden Geschichtsschreibung kaum diskutiert.

commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 16–25; derselbe. La technique Povera, in *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 148–151; ders. Global Tools, in *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 244–249; ders. Notes on No-Stop City: Archizoom Associates 1969–72, in Schaik, Martin, van/Mácel, Otakar (Hgg.). *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*, München: Prestel, 2005, S. 177–182; ders. *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Mailand: Skira, 2006, ders. *No-Stop City. Archizoom Associati*, Orléans: Editions HYX, 2006; Natalini. Com'era bella ..., 1977, S. 6–11; ders. Editorische Anmerkungen, in ders. (Hg.). *Superstudio* ..., 1979, [S. 4]; Toraldo di Francia, Cristiano. Introduction, in Superstudio/Moriyama (Hgg.). *Superstudio & Radicals* ..., 1982, S. 224–233; ders. Superstudio & Radicaux, in *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 152–243.

So bleiben die Stadtutopien von Archizoom und Superstudio in der Literatur zur italienischen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts meist unerwähnt.⁸⁶ Die Ausnahme bildet der *Atlante dell'architettura italiana del Novecento* (1991) von Giorgio Ciucci und Francesco Dal Co. In der Einführung »La cultura architettonica in Italia 1900–1990« und im Kapitel »Gli anni settanta: illusione e poetiche« findet sich je eine kurze Erwähnung Superstudios. Dabei figuriert die Gruppe exemplarisch für ein Schaffen, das den Bereich des Utopischen einbezieht und unter dem Primat einer neomarxistisch geprägten Ideologie Theorie und Praxis zu verbinden sucht. Der *Monumento Continuo* wird aber nicht besprochen, ebenso bleibt die Gruppe Archizoom unerwähnt, die gerade hinsichtlich der politischen Dimension ihres Projektes viel expliziter und dezidierter als Superstudio aufgetreten war.⁸⁷

Mehrheitlich unberücksichtigt bleiben die beiden Architettura Radicale-Gruppen auch in den Übersichtswerken zu italienischer Architektur nach 1945.⁸⁸ In den wenigen

⁸⁶ Keine Erwähnung finden die Projekte in Cresti, Carlo. *Appunti storici e critici sull'architettura italiana dall 1900 ad oggi*, Florenz: Electa, 1971; Dezzi Bardeschi, Marco (Hg.). *Italian Architecture 1965–1970. Second itinerant triennial exhibition of contemporary Italian architecture*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente IsMEO, Rom, Florenz: Giorgi & Gambi, 1973. In einigen Werken zur italienischen Architektur des 20. Jahrhunderts bleiben nach 1950 oder 1960 entstandene Beiträge generell unberücksichtigt.

⁸⁷ »Il primato dell'ideologia e la faticosa ricerca di una congruenza tra teoria e prassi sono patrimonio di alcuni gruppi radicali, tra i quali si segnalano il Grau romano o il fiorentino Superstudio che, operando negli spazi neutri che si vengono ad aprire tra università e professione svolgono ricerche originali sul piano formale e dei riferimenti linguistici.« Ciucci, Giorgio/Dal Co, Francesco. *Architettura italiana del Novecento. Atlante*, Mailand: Electa, 1993, S. 221. Superstudio und Archizoom werden im Zusammenhang mit der – ebenfalls nur kurz besprochenen – Ausstellung, *Italy: The New Domestic Landscape*, erwähnt, in welcher das New Yorker Museum of Modern Art 1972 u.a. auch zwei Installationen der Florentiner präsentiert hatte. Ebd., S. 62; siehe weiter auch S. 58.

⁸⁸ Ein kurzer Verweis findet sich bei Bellini, Federico. Toscana, Emilia, Romagna, Marche, in Dal Co, Francesco (Hg.). *Il Secondo Novecento*, Mailand: Electa, 1997, S. 154. Nicht thematisiert sind Archizoom und Superstudio in Dal Co, Francesco/Polano, Sergio. *Italian Architecture 1945–85*, (a + u extra edition) Tokio: a + u Publishing Co., 1988; in Dal Co, Francesco/Tafuri, Manfredo. *Architettura Contemporanea*, Mailand: Electa, 1976; in Ciucci, Giorgio. *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Rom, Bari:

Texten, in denen Archizoom und Superstudio diskutiert werden, überwiegen zunächst die negativen Urteile. Ein solches wurde zuerst in Alessandra Muntonis Aufsatz »L'architettura ›radicale« (1978) formuliert. In ihren Überlegungen, die sich allerdings zum Großteil auf die Schriften Branzis und die Projekte Archizooms konzentrieren, kritisiert sie aber weniger entwurfsbezogene Mängel, als vielmehr eine fehlende politische Konsequenz. So hätten Archizoom und Superstudio zwar ursprünglich eine dezidiert antikapitalistische Position bezogen, was im Kontext der Architektur und des Designs folgerichtig eine Ablehnung der Produktion bedeuten würde. Indem beide Gruppen aber weiterhin Projekte erarbeiteten, würden sie dennoch in den kapitalistischen Güterkreislauf einschwenken. Nachdem diese Kritik für die als Theoriebeitrag konzipierten Stadtutopien nicht zutreffen *kann*, war sie wohl nur auf die Designarbeiten gemünzt. Allerdings ist selbst in diesem Zusammenhang einzuwenden, dass zumindest das frühe Design durch seine programmatische Nähe zu Kitsch und schlechtem Geschmack eine besondere Art von »Widerständigkeit« gegenüber der Kommerzialisierung aufweist.

Spezifisch auf die *No-Stop City* und den *Monumento Continuo* bezogen spricht Muntoni zwar einige Male von deren ironischer und kritischer Dimension, ebenso erkennt sie deren Unrealisierbarkeit. Dennoch ignoriert sie, dass die beiden Stadtutopien somit keinen konstruktiven Beitrag zum kapitalistischen System darstellen. Vielmehr bezeichnet sie es als problematisch, dass solche Beiträge in die »Aphasie« führten; ebenso bemängelt sie, dass Archizoom und Superstudio für ihre Utopien weiterhin die »traditionellen Instrumente der Projektierung« verwendet hätten.⁸⁹

Ein weiteres negatives Urteil findet sich in Tafuris *Architettura italiana 1944–85* (1986). In Fortsetzung seiner ersten Polemiken schreibt er den »radikalen Architekten« umstürzlerische Absichten und eine »präventöse Anti-Institutionalität« zu, die sie mit Berufung auf die historische Avantgarde zu legitimieren suchten. Dabei bestehe ihr Schaffen nicht in Experimenten, sondern in »Schauplätzen für psychedelische

Laterza, 1989; in Benevolo, Leonardo. *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Rom, Bari: Laterza, 1998.

⁸⁹ »[S]trumenti tradizionali del progetto (il disegno, il grafico, la realizzazione).« Muntoni. *L'architettura radicale*, 1978, S. 184.

Aktionen«, in welche sie ein »mythisches Proletariat« mitzuschleppen hofften. So würde die *No-Stop City* von Archizoom oder der *Monumento Continuo* von Superstudio das Projekt zu einer Aufzeichnung von traumähnlichem Material machen, wobei diese »Übertragungen« mit einer Ironie formuliert seien, die niemanden zum Lachen bringe – »un ironia ›che non fa ridere‹«: Die *No-Stop City* sei eine »monströse Ehe zwischen einem populistischen Anarchismus und Befreiungsforderungen, die den französischen Studentenunruhen vom Mai 1968 entnommen« wären.⁹⁰ Wie man sieht, geht Tafuri in dieser Diskussion auf die ironische Dimension ein, reduziert sie aber sogleich auf die Funktion eines Witzes und meint, dass diese von den Florentinern nicht einmal erfüllt würde. Dass die Utopien theoretische Beiträge darstellen, bleibt für ihn dagegen weiterhin irrelevant. Eine implizite Erklärung dafür findet sich im gleichen Abschnitt, wo er Archizoom und Superstudio der verantwortungslosen intellektuellen Spielerei bezichtigt, die von einer oberflächlichen Auseinandersetzung mit neomarxistischem Gedankengut herrühre.⁹¹

Diesem drastischen und polemischen Urteil setzen die Architekturhistoriker Amedeo Belluzzi und Claudia Conforti eine differenzierte und positive Würdigung entgegen. In ihrem Buch *Architettura italiana 1944–94* (1994) widmen sie dem Kontext der *Architettura Radicale* zwar nur einen kurzen Abschnitt, doch sprechen sie darin sehr präzise jene Themen an, die für diese Tendenz und mithin für die Utopien von Archizoom und Superstudio Utopien grundlegend sind. Als primär konstitutiv erachten die Autoren einerseits die in den 1960er Jahren entstehenden interdisziplinären Ansätze im Bereich der Architektur, andererseits die in den »movimenti« von 1968 zum Ausdruck kommende soziale Krise und schließlich eine zunehmende Verknappung des professionellen Marktes. Dies hätte zu Zweifeln am herkömmlichen Projektbegriff geführt und die Auseinandersetzung auf den Entwurf als abgeschlossenes Werk, auf das Theoretisieren und auf die Reflexion des eigenen Verhaltens in der Rolle des Architekten verlagert.

⁹⁰ »[U]n mostruoso connubio fra un anarchismo populista e istanze liberatorie attinte dal Maggio francese.« Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1986, S. 125.

⁹¹ Ebd.

Als konkrete Inhalte dieser Auseinandersetzung nennen Belluzzi und Conforti die formalen und typologischen, aber auch die anthropologischen Aspekte der Architektur. Darüber hinaus hätten sich die beiden Gruppen kritisch mit dem unbegrenzten Wachstum und dem Potenzial der Technologie befasst; eine Kritik, die durch ironische Rhetorik und paradoxe Vorschläge zum Ausdruck gebracht würde. Ebenso manifestiert sich für Belluzzi und Conforti in den ›radikalen Architekturen‹ eine Distanz gegenüber dem Konsum, aber auch das Interesse am expressiven Potenzial der Populärkultur. Diese thematische Ausrichtung mit den ihr entsprechenden Resultaten verorten Belluzzi und Conforti auf der theoretischen Ebene in der Prägung durch marxistische Theorien und auf der bildnerischen Ebene in der Rezeption von zeitgenössischer bildender Kunst, insbesondere der Pop-Art.⁹²

Richtet man den Blick über die italienische Moderne hinaus auf Literatur zur globalen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, die von italienischen Historiographen wie Benevolo oder Bruno Zevi verfasst wurde, sucht man vergeblich nach einer Erwähnung der Stadtutopien.⁹³ In einem gewissen Gegensatz dazu präsentiert sich die historiographische Verarbeitung der Stadtutopien jenseits der italienischen Diskurse. So fehlt

⁹² Belluzzi, Amedeo/Conforti, Claudia. Introduzione. *Le architetture radicali*, in dies. *Architettura italiana 1944–94*, überarb. u. erweit. Ausgabe, Bari: Laterza, 1994, S. 53–55 (Originalausgabe: *Architettura italiana 1944–84*, Bari: Laterza, 1985); die Publikation enthält zudem auch je einen wieder abgedruckten Text von Archizoom (siehe S. 206–207: Firenze: università, zuerst in *Casabella*, No. 358, 1971, S. 12–13) und von Natalini (siehe S. 206: *Arti visive e spazio di coinvolgimento*, zuerst in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 24–25). Ein biographischer Eintrag zu Natalini findet sich zudem auf S. 225, ein Glossar auf S. 249 enthält einen kurzen Eintrag zu *Architettura Radicale*.

⁹³ Im Folgenden sind Übersichtswerke genannt, in welchen die architektonische Entwicklung im Italien der 1960er und 1970er Jahre diskutiert wird, ohne aber Archizoom und Superstudio zu erwähnen. Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna. Volume 3. Ultimo capitolo dell'architettura moderna*, Bari: Laterza, 1985; ders. *La cattura dell'infinito*, Bari: Laterza 1991; Polano, Sergio/Mulazzani, Marco. *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Mailand: Electa, 1996 (1991); Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna. Volume 2. Da Frank Lloyd Wright a Frank Gehry*, 10. erw. Ausg., Turin: Einaudi, 1996.

sie zwar mehrheitlich in der deutschsprachigen Literatur über das Bauen im 20. Jahrhundert – mit Ausnahme einer kurzen Erwähnung Superstudios in Vittorio Magnago Lampugnani *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts* (1980): Dort wird die Gruppe einem Kontext von ›Utopisten‹ zugerechnet, dem auch Archigram und Koolhaas angehörten; wobei das Spezifische ihrer Entwürfe als eine lyrische Negativität bezeichnet wird.⁹⁴

Etwas mehr Relevanz scheint das Schaffen Archizooms und Superstudios in den Augen englischer und amerikanischer Architekturhistoriker zu besitzen; allerdings finden sich auch in ihren Büchern keine ins Detail gehenden Untersuchungen zum *Monumento Continuo* oder zur *No-Stop City*. Wie bereits diskutiert, befasst sich Jencks in *Modern movements in architecture* (1985) im Rahmen seiner Überlegungen zu »Supersensualism« mit den beiden Gruppen.⁹⁵ Eine ausführlichere Diskussion findet sich zudem in Kenneth Framptons *Modern Architecture* (1980), wo allerdings nur das

⁹⁴ Lampugnani, Vittorio Magnago. *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hatje, 1980, S. 216, 217. In *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste*, hg. v. Lampugnani, Vittorio Magnago/e.a., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, ist zudem ein Manifest von Archizoom abgedruckt. In anderen Schriften Lampugnani bleiben die Florentiner Utopien hingegen unerwähnt; siehe ders. *Architektur und Kultur. Die Ideen und die Formen*, Köln: DuMont, 1986; ders. (Hg.). *L'avventura delle idee nell'architettura 1750–1980*, Katalog zur Internationalen Bauausstellung in Berlin und der XVII. Triennale di Milano, 1985, Mailand: Electa, 1985; ders. *Architektur unseres Jahrhunderts in Zeichnungen: Utopie und Realität*, Stuttgart: Hatje, 1982; dort wird im Vorwort lediglich der Name Superstudio genannt. Keine Erwähnung finden die beiden Florentiner Architektengruppen ferner in Joedicke, Jürgen. *Architektur im Umbruch: Geschichte, Entwicklung, Ausblick*, Stuttgart: Krämer, 1980 (überarbeit. und erw. Ausg. v. *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart, Bern: Krämer, 1969); ders. *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Zürich: Krämer, 1998 (3. überarbeit. und erw. Ausg. v. *Architektur im Umbruch*); Joedicke, Jürgen/Schirmbeck, Egon (Hgg.). *Architektur der Zukunft – Zukunft der Architektur*, Internationales Symposium, Stuttgart 17.–19.2.1981, Institut für Grundlagen der modernen Architektur und Entwerfen, Stuttgart: Krämer, 1982; Klotz, Heinrich. *Architektur: Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1996; Nerdinger, Winfried. Kontinuität und Wandel der Architektur seit den 1960er Jahren, in Pevsner, Nikolaus. *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. erw. und neugest. Ausgabe, München: Prestel, 1994.

⁹⁵ Jencks. *Modern movements ...*, 1985 (1973), S. 51–58.

Schaffen von Superstudio behandelt wird. Dabei rückt Frampton einerseits den politischen Positionsbezug und die kritische Haltung gegenüber der technischen Entwicklung in den Blick, andererseits das eminent Poetische ihrer Arbeiten. Nicht zuletzt unter dem Einfluss von Constant Nieuwenhuys' *New Babylon*-Projekt (1960) und Herbert Marcuses Theorien hätten sie flexible Stadtstrukturen entwickelt, deren Form zur Auflösung und damit zu einer Anti-Architektur tendiere. Ein solcher Kontext eröffne eine nicht-repressive Welt für ein spielerisch gestaltetes Leben ohne Konsumgüter.⁹⁶

Darüber hinaus finden sich aber nur knappe Hinweise auf die zwei Gruppen. In Reyner Banhams *Design by Choice* (1981) werden Archizoom und Superstudio im Zusammenhang mit einem Architekturtypus angesprochen, der sich durch enorme Ausmaße und schlichte, geometrisierte Baukörper auszeichnet, wie ihn etwa die englischen Brutalisten entwickelt hatten.⁹⁷ Ebenso knapp wird Superstudio in Diane Ghirardos Buch *Architecture after Modernism* (1996) im Zusammenhang mit einer »Hyperzelebrierung« des Technologischen erwähnt – zusammen mit den japanischen Metabolisten und Archigram. Vor allem mit Letzteren teile die Florentiner Gruppe das Aufgeben des Realitätsbezugs in ihren Entwürfen und einen Darstellungsstil, der Comicstrip mit Science-Fiction verbinde.⁹⁸

Etwas anders als bei den etablierten Übersichtswerken sieht es bei Einträgen in Lexika zur Architektur- und Kunstgeschichte aus. Dort sind Archizoom und Superstudio in etwa der Hälfte der Standardwerke vertreten, doch nur mit knappen Einträgen. Dies ist insofern nicht unangemessen, als das Werkkorpus beider Gruppen – die ja nicht lange bestanden – verhältnismäßig klein ist. Somit nehmen sie in der Baugeschichte einen anderen Stellenwert ein, als jene Architekten, die durch ein großes Œuvre und dessen

⁹⁶ Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A critical history*, (World of Art) durchges. u. erw. Ausg., London: Thames and Hudson, 1985, S. 288–289 (Originalausgabe 1980).

⁹⁷ Banham, Reyner. *Design by Choice*, hg. v. Sparke, Penny, London: Academy Editions, 1981, S. 79.

⁹⁸ Ghirardo, Diane. *Architecture after Modernism*, London, New York: Thames and Hudson, 1996, S. 12–13.

anhaltende Würdigung über einen langen Zeitraum eine große Wirkung entfalten können. Was die Inhalte der Lexikonartikel betrifft, so liegt der Schwerpunkt oftmals beim Design. Diese Projektgattung überwiegt im Schaffen der Florentiner zwar quantitativ, was für eine historisch-kritische Beurteilung jedoch nicht das einzige Kriterium darstellen sollte. Denn die Architektur-Utopien von Archizoom und Superstudio dürfen in ihrem Kontext als ideengeschichtlich signifikante und originelle Entwürfe gelten. Entsprechend vermisst man in diesen Einträgen allgemein – und in den auf Design fokussierten ganz besonders – den Verweis auf ihre Bedeutung um 1970 und ihre inspirierende Wirkung auf die Architektur-Avantgarde der 1970er und 1980er Jahre. Dieser Mangel gründet allerdings nicht zuletzt darin, dass eine detaillierte Untersuchung der beiden Utopien wie auch ihrer Rezeptionsgeschichte bisher fehlt.⁹⁹

Noch deutlicher spiegelt sich diese Situation in den Einträgen der Designlexika. In deren Mehrzahl sind sowohl die Gruppen wie auch jene Einzelmitglieder verzeichnet, die bis in die jüngste Zeit im Bereich der Produktgestaltung tätig sind. In allen Artikeln werden Designprojekte thematisiert, ohne die utopischen Stadtentwürfe auch nur zu erwähnen.¹⁰⁰

⁹⁹ Einträge etwa in Turner, Jane (Hg.). *The Dictionary of Art*, London: Macmillan Publishers, New York: Grove, 1996: siehe dort zu Archizoom Bd. 2, S. 373, Superstudio Bd. 30, S. 3–4 sowie unter Italy, § II, g (ii): Architecture: Postmodernism, after c. 1970, S. 651; Lampugnani, Vittorio Magnago (Hg.). *Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, siehe dort zu Archizoom S. 16, Superstudio S. 366 sowie unter Italien S. 182, Hans Hollein S. 169, Rem Koolhaas S. 208; Olmo, Carlo (Hg.). *Dizionario dell'Architettura del XX Secolo*, Turin, London: Umberto Allemandi, 2000–2001, siehe dort zu Superstudio Bd. 6, S. 254–255, zu Archizoom ebd. und unter Archigramm, Bd. 1, S. 92–94, Natalini Bd. 4, S. 410–412, Branzi Bd. 1, S. 314; *Dictionnaire de l'architecture du xxè Siècle*, sous la dir. de Jean-Paul Mindat; avec le soutien du Groupe SCIC, [Paris:] Hazan, Institut Français d'Architecture, 1996, siehe dort zu Archizoom S. 47–48, Branzi S. 144, Superstudio S. 856–857, Natalini S. 643, Toraldo S. 885.

¹⁰⁰ Siehe Einträge in Julier, Guy. *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th Century Design and Designers*, London: Thames and Hudson, 1993, siehe dort zu Archizoom S. 22, Branzi S. 41, Deganello S. 65, Superstudio S. 183; Byars, Mel. *The Design Encyclopedia*, London: Laurence King Publishing, 1994, siehe dort zu Archizoom S. 27, Superstudio S. 540–541, Branzi S. 78, Corretti S. 121, Deganello S. 142, Morozzi S. 388, Dario und Lucia Bartolini S. 46, Roberto Magris S. 349–50, Natalini S. 402, Toraldo S. 553; Sparke, Penny.

Eine Wendung im Diskurs über den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* zeichnete sich in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts ab. Seither hat sich die Debatte über die Utopien der beiden Architektengruppen wieder intensiviert, und dies mit kontinuierlich wachsender Teilnehmerzahl: Im Zuge einer historischen Aufarbeitung der 1960er Jahre wurden die Projekte vorwiegend in Italien und Frankreich, aber auch in England, Holland, Deutschland, Japan und den USA erneut beachtet oder geradezu neu entdeckt. So haben seit 1996 zunehmend Ausstellungen und Tagungen stattgefunden;¹⁰¹ parallel dazu erschienen auch Textbeiträge und Kataloge.

In Italien wurde die Diskussion über die Stadtutopien vor allem von Pettena vorangetrieben, der sich dort als ›Historiograph‹ der Architettura Radicale positioniert hat. Ihm kommt das Verdienst zu, den Diskussionen über diesen Kontext und mithin über die Stadtutopien seit Anfang der 1980er Jahre eine gewisse Kontinuität verliehen zu haben. Seine Kataloge sind allerdings Kompendien verschiedener italienischer Experimente in den Bereichen Architektur, Design und Kunst, die im Zusammenhang mit Projekten der internationalen Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre dargestellt werden, um oftmals mehr suggestiv als begründend ästhetische, thematische und

A Century of Design. Design Pioneers of the 20th Century, London, Auckland, Melbourne: Mitchell Beazley, Reed Consumer Books, 1998, siehe dort zu Archizoom S. 217, 222, 223; Branzi, S. 218, 222, 252; Superstudio, S. 217, 222, 252.

¹⁰¹ Unter den Ausstellungen seien hier nur die wichtigsten genannt: 1996 fand an der Biennale di Venezia die Sonderausstellung *Radicals* statt, 1997 waren die Florentiner Utopien an der Documenta in Kassel ausgestellt. 2000/2001 waren der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* im Rahmen der Ausstellungen *Radicale architecture I* und *II* im Museum für Angewandte Kunst in Köln zu sehen; diese Ausstellung wurde 2001 auch im Institut d'Art Contemporain in Villeurbanne bei Lyon, im Museu Valencià de Il·lustració i la Modernitat in Valencià Nouveau und 2002 im Museo de Arte Contemporáneo in Sevilla sowie im Centro Atlántico de Arte Moderno in Las Palmas präsentiert. Werke von Archizoom und Superstudio waren zudem in der Ausstellung *Les années pop* im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou in Paris vertreten. Unter *Life without objects* 2002 waren die Stadtutopien im Design Museum in London und 2003/2004 in der Pratt Manhattan Gallery in New York ausgestellt; unter *Arti & Architettura* 2004 im Palazzo Ducale in Genua und unter *Archilab's urban experiments. Radical architecture, art and the city* 2004/2005 im Mori Art Museum in Tokio.

methodische Verflechtungen aufzuzeigen. Damit breitet Pettena eine Vielzahl von Relationen aus, unternimmt aber keine fokussierten und detaillierten historisch-kritischen Analysen.¹⁰² Einen in wissenschaftlicher Hinsicht bedeutenden Beitrag stellt hingegen Cristina Rattazzis Buch *Andrea Branzi. Militanza tra teoria e prassi* (1997) dar. Dort steht zwar das Œuvre Branzis im Zentrum, das unter dem Blickwinkel eines poetischen Umgangs mit dem Bereich der Technologie diskutiert wird, doch finden sich darin auch längere und aufschlussreiche Ausführungen über Archizoom und den Kontext der Architettura Radicale.¹⁰³ Im Zuge der erneuten internationalen Popularität von Archizoom und Superstudio sind die Gruppen nun auch vermehrt in italienischen Übersichtswerken wie etwa *Architettura italiana 1960–1979* (2002) erwähnt, wo ihre Orientierung an Archigram, Hollein oder Venturi ebenso betont wird wie ihre Konsumkritik, ihre ironische Rhetorik sowie ihre Bezüge zu Kunst und Anthropologie.¹⁰⁴

Darüber hinaus zeigten vor allem französische Architekturhistoriker ein besonderes Interesse an den utopischen Projekten von Archizoom und Superstudio. Nicht nur beurteilen etwa Alain Guiheux, Dominique Rouillard oder Frédéric Migayrou die Stadtutopien als qualitativ und originell, sondern sie erachten diese auch als rezeptionsgeschichtlich bedeutend: Obwohl es sich nur um wenige Werke handelt, schreiben sie ihnen dennoch qualitative Impulse für die Entwicklung der Architektur in den nachfolgenden Jahrzehnten zu.¹⁰⁵

¹⁰² Siehe Pettena. *La città invisibile* ..., 1983; Pettena (Hg.). *Radicals*..., 1996; Pettena (Hg.). *Archipelago* ..., 1999.

¹⁰³ Rattazzi. *Andrea Branzi* ..., 1997.

¹⁰⁴ *Architettura italiana 1960-1979*, (ArQ 18) hg. v. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, red.: Roberto Spadea, Neapel: Electa, 2002, S. 67–69, 77–80.

¹⁰⁵ Rouillard, Dominique. *Radical Architettura*, in *Tschumi. Une architecture en projet: Le Fresnoy*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, S. 90–91; dies. *Archizoom*, in Dethier, Jean/Guiheux, Alain (Hgg.). *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994, S. 432–433, dies. *Superstudio*, ebd., S. 434–435; dies. *Stops/No-Stop City*, in *La Place dans l'espace urbain*, (Cahiers paysage et espaces urbaines No. 5) hg. v. École Regionale des Beaux-arts de Rennes, École d'Architecture de Bretagne, Rennes: Presses Universitaires, 1996, S. 8–17, dies. *Superarchitecture: Le futur de l'architecture 1950–1970*, Paris: Éditions de la Villette, 2004; Guiheux, Alain (Hg.). *Architecture*

Aus den jüngeren Beiträgen sollen vier beleuchtet werden. In »Radical Architettura« (1993) untersucht Rouillard zunächst die thematischen und formalen Zusammenhänge, die zwischen der englischen und österreichischen Avantgarde einerseits und den Architettura-Radicale-Gruppen andererseits bestehen. Dabei geht sie insbesondere von Archigrams und Holleins utopischen Projekten aus, die sie als Beginn eines Parodierens der Megastruktur begreift. Diese Inspiration werde von den Florentinern mit kritischer Absicht ins Absurde und Paradoxe weiterentwickelt: Die architektonische Form würde liquidiert, das Projekt zum »Alptraum«. In einer solchen Konzeption erkennt Rouillard eine dezidierte Distanz gegenüber Technologie und Fortschrittsambitionen. Davon ausgehend wendet sie sich wiederum dem Fortschreiben solcher radikal-kritischer Utopien bei Abgängern der Londoner *Architecture Association* wie Tschumi und Koolhaas zu, um in ihren Projekten einerseits das Aufgreifen des Projekts als Medium eines architekturtheoretischen Diskurses nachzuweisen und andererseits in ihren Realisationen die Spuren einer Destabilisierung der konzeptuellen Harmonie auszumachen.¹⁰⁶

Instantanée, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000; Migayrou, Frédéric. Extensions de la grille, in: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, No. 82, 2002/03, 2003, S. 4–23, siehe auch die verschiedenen Kataloge von Ausstellungen, die Migayrou (mit-)kuratiert hat, in denen Werke der beiden Gruppen figurieren: *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001; *Architectures non standard*, Katalog der Ausstellung am Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, commissaires: Migayrou, Frédéric/Mennan, Zeynep, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003; *Architectures expérimentales 1950 – 2000. Collection du FRAC Centre*, Katalog der Ausstellung am FRAC Orléans, commissaires: Brayer, Marie-Ange/Migayrou, Frédéric, Orléans: HYX, 2003; *ArchiLab's urban experiments. Radical architecture, art and the city*, Katalog der Ausstellung am Mori Art Museum Tokio, hg. v. Brayer, Marie-Ange/Migayrou, Frédéric/Nanjo, Fumio, London: Thames & Hudson, 2005. Zudem wurden die Florentiner Stadtutopien respektive Artikel über das Schaffen von Archizoom und Superstudio in folgenden Publikationen gedruckt: Lang/Menking. *Superstudio*, 2003, Byvanck, Valentijn (Hg.). *Superstudio. The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005; Schaik, Martin van/Mácel, Otakar (Hgg.). *Exit Utopia. Architectural provocations, 1956 – 76*, IHAAU – TU Delft, München: Prestel, 2005.

¹⁰⁶ Rouillard. *Radical Architettura*, 1993, S. 90–91.

In »Stops/No-stop City« (1996) untersucht Rouillard die städtebauliche Entwicklung, wie sie sich von den letzten CIAM-Kongressen und den Vorschlägen des Team X bis hin zu Archigram und Archizoom präsentiert, wobei sie einen ganzen Verlauf von Umwertungen aufzeichnet: Den pragmatischen Projekten folgten Science-Fiction-inspirierte Megastrukturen, der identitätsstiftende Ort werde in den identischen Formen endloser Strukturen aufgelöst, der baulich begrenzte, öffentliche Begegnungsort in einen kontinuierlichen Innenraum verlegt.¹⁰⁷

Zahlreiche Argumente dieser Aufsätze werden in Rouillards Buch *Superarchitecture : Le futur de l'architecture 1950–1970* (2004) wieder aufgenommen und vertieft. Die Autorin befasst sich dort mit den Visionen einer internationalen Architekturavantgarde und in diesem Kontext auch mit den Utopien von Archizoom und Superstudio. Diese werden in den Zusammenhang einer Entwicklung gestellt, die ihre Wurzeln in den progressiven Forderungen der 1950er Jahre nach einer Architektur der Zukunft habe und gegen die mittelmässige Ästhetik und den simplen Funktionalismus des nachkriegszeitlichen Wiederaufbaus gerichtet sei. In diesem Kontext sei eine dauerhafte Krise entstanden, in der die Architektur selbst ebenso in Frage gestellt worden sei wie deren Zukunft. Im Umfeld der Smithsons und von Hans Hollein sei das Analyse-spektrum über das Bauen im engeren Sinne hinaus auf Konsumgüter, Fiktion und Medien erweitert worden, um nach neuen Konzepten zu suchen. Mit der Megastruktur habe sich ein neuer Typus der Utopie herausgebildet: Ein enormes System, das Architektur, Urbanismus und Infrastruktur integrativ zu behandeln erlaube und zur Lösung von Problemen auf globaler Ebene beitrage, wie es die Zukunftsvisionen der japanischen Metabolisten, von Yona Friedman oder Archigram belegten. Dieser Enthusiasmus habe durch die radikale Architektur eine Wendung erfahren: Mit den utopischen Projekten von Archizoom und Superstudio sei der Fokus von einer in Begriffen des sozialen Fortschritts und des menschlichen Glücks konzipierten Architektur in die Auseinandersetzung mit der bestehenden Welt verlagert worden. An diesen kritischen Utopien und an der anschaulichen Kraft ihrer Bilder hätten sich wiederum Rem

¹⁰⁷ Dies. Stops/No-Stop City, 1996, S. 8–17.

Koolhaas, Bernard Tschumi oder MVRDV inspiriert, um ihre konzeptuellen Universen zu konstruieren.¹⁰⁸

Frank Vermandel diskutiert in »L'architecture radicale : tentative de refondement de la discipline architecturale« (2001) das Streben der Architettura- Radicale-Gruppen nach einer disziplinären Neugründung, wobei er sie der italienischen Tendenz gegenüberstellt, die sich ihrerseits mit einer solchen Fragestellung befasst hat. Dabei versucht er, die »radikale Architektur« als eigenständige Position darzustellen, indem er sie als »Metasprache« bezeichnet und ganz auf das Moment der kritischen Reflexion verpflichtet.¹⁰⁹

In diesen Beiträgen wird der Fokus auf einzelne, zentrale Momente gerichtet, um sie in ihrem historischen Kontext zu diskutieren. Doch lassen vor allem die Aufsätze – nicht zuletzt aufgrund ihres begrenzten Umfangs – gewisse Punkte offen. So werden die Bezugslinien zwischen den beiden Stadtutopien und ihren Referenzkontexten zwar begründet und nachvollziehbar aufgezeigt, ohne aber die Chronologie der Ereignisse im Einzelnen zu rekonstruieren. Zudem müssten die thematisierten Inhalte der beiden Utopien anhand einer präzisen Lektüre der Texte und der Ikonographie der Darstellungen miteinander verglichen werden. Unbeachtet bleibt schließlich auch das spezielle Verhältnis von Bild und Text, das einer theoretisch begründeten Untersuchung bedarf.

¹⁰⁸ Dies. *Superarchitecture*, 2004.

¹⁰⁹ Vermandel, Frank. L'architecture radicale: tentative de refondement de la discipline architecturale, in *Discipline visée disciplinaire*, (Cahiers thématiques architecture histoire/ conception) hg. v. École d'Architecture de Lille et des Régions-Nord, Gand: Vamelle, 2001, S. 174–187.

2. Diskurse in Bildern

2.1. Diskurs: Aspekte des Begriffs

Die Auseinandersetzung mit den bisher geführten Diskussionen der zwei Stadtutopien hat ihre Vieldeutigkeit und ihre komplexen Bezüge zu Referenzkontexten deutlich werden lassen. Über diese Vielschichtigkeit hinaus wird die Erforschung des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* zusätzlich dadurch kompliziert, dass beide in mehreren, inhaltlich variierenden Fassungen vorliegen. Das erfordert einen methodischen Ansatz, der sowohl ihrer Komplexität wie auch ihrer progredierenden Konzeption gerecht wird. Es erscheint also notwendig, ihre Konzeption zunächst in Bezug auf einen Leitbegriff zu denken. Ein solcher Begriff soll der nachfolgenden Diskussion eine übergeordnete Perspektive und damit eine Orientierungshilfe geben, dabei aber offen genug sein, um die Komplexität der Werke nicht punktuell zu negieren oder generell zu reduzieren. So sollen die beiden Stadtutopien in ihrem jeweils vollen Umfang von mehreren Fassungen als Diskurse verstanden werden.

Diese Vorgehensweise legt vorab der Titel nahe, unter dem die utopischen Entwürfe von Archizoom wie von Superstudio erstmals in der Zeitschrift *Domus* veröffentlicht wurden: *Discorsi per immagini*, was mit »Bilddiskursen« zu übersetzen wäre.¹¹⁰ Dieser Begriff bringt zum Ausdruck, dass es sich um Theorien und nicht um unmittelbar realisierbare Vorschläge handelt. Zunächst findet er seine Erklärung in den Artikulationsmodi der Projekte: Beide bestehen aus Photomontagen, Zeichnungen und Manifesten, wobei Bild- und Textebene ineinandergreifen. Man kann also gleichsam von einem »Hin- und Herlaufen« der Argumente zwischen Bildebene und Textebene sprechen. Diese Dynamik besteht sowohl innerhalb der verschiedenen Fassungen als auch zwischen den Projekten, die zum Teil intendierte, zum Teil kontext- oder positionsbedingte Interrelationen aufweisen. Aufgrund dieser Strukturmerkmale werden

¹¹⁰ Siehe: Superstudio. *Discorsi per immagini*, in *Domus*, No. 481, 1969, S. 44–45, sowie Archizoom. *Discorsi per immagini*, ebd., S. 46–48. Es ließ sich nicht rekonstruieren, wer den Titel gewählt hatte. Möglicherweise stammt er auch von der *Domus*-Redaktorin Lisa Licitra Ponti, die demnach das Konzept der Gruppen mit dieser Überschrift auf den Punkt gebracht hätte.

die Projekte je für sich und in ihrer Bezogenheit zueinander als Diskurs im Sinne einer der Grundbedeutung von »discurrere« – »hin und her laufen« – verstanden.¹¹¹

Der Begriff Diskurs wird hier jedoch auch in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff des »discours« verwendet.¹¹² Dies mag vielleicht problematisch oder zumindest riskant erscheinen, angesichts der Polemik gegen »seine massenhafte und modische Verwendung« und vor allem angesichts des oft formulierten Einwandes, »die Semantik seines Gebrauchs sei so unbestimmt, dass sein Funktionieren nicht gesichert ist.«¹¹³ Foucault hat für seinen Begriff des »discours« – in seinen Werken ein Schlüsselbegriff – nie eine umfassende, allgemein gültige Definition geliefert, sondern ihn im Laufe seines Schreibens in immer wieder neuen Aspekten diskutiert. Dem Terminus ist also eine gewisse Offenheit eigen, die Foucault im Kontext bestimmter Argumente oftmals durch den Verweis auf mehrere Bedeutungsebenen und häufig qua Negation (kon)zentriert hat. Für das Folgende soll auf eine Darstellung von »discours« referiert werden, die sich in *Archéologie du savoir* (1969) findet:

¹¹¹ Siehe Georges, Karl Ernst. *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Bd. 1, Basel etc.: Schwabe, 1967, S. 2204–2205, zu »discurrere«: »I) *intr.* A) auseinander laufen, sich ausbreiten, sich zerstreuen, abschwenken [...] B) hin und her laufen, -rennen, -fahren II) *tr.* durchlaufen, durcheilen [...] *übtr.*, sich in Worten über einen Gegenstand ergehen, Mitteilung machen, etwas mitteilen«.

¹¹² Der im Folgenden dargestellte Diskursbegriff referiert auf Michel Foucaults Analysen und Theorien über »Diskurs« (»discours«), siehe *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, und insbesondere *Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969. Eine Weiterentwicklung des Begriffs »discours« erfolgte in *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971. Zu Foucaults Diskursanalyse und -begriff siehe etwa Ewald, François/Waldenfels, Bernhard. *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991; Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hgg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988; Brede, Rüdiger. *Aussage und Discours. Untersuchungen zur Discours-Theorie bei Michel Foucault*, Frankfurt a. M., Bern: Lange, 1985; Kremer-Marietti, Angèle. *Michel Foucault. Archéologie et Généalogie*, Paris: Seghers, 1974. Eine vertiefte Diskussion müsste zudem die von Jacques Derrida, Jean-François Lyotard oder Gianni Vattimo verfasste Literatur zum Begriff berücksichtigen.

¹¹³ Frank. Zum Diskursbegriff ..., 1988, S. 25. Frank stellt hier nicht seinen eigenen, sondern einen allgemein vorgebrachten Einwand dar.

Enfin au lieu de resserrer peu à peu la signification si flottant du mot ›discours‹, je crois bien en avoir multiplié le sens: tantôt domaine général de tous les énoncés, tantôt groupe individualisable d'énoncés, tantôt pratique réglée rendant compte d'un certain nombre d'énoncés.¹¹⁴

Diskurse können also im Sinne von rahmenden Strukturen gedacht werden, die »énoncés«, Aussagen, einschließen. Für die Bedeutung von »énoncé« gilt wiederum, dass der Begriff von Foucault in Aspekten näherungsweise bestimmt wurde. Folgende finden sich in der *Archéologie*:

Une énoncé existe en dehors de toute possibilité de réapparaître; et le rapport qu'il entretient avec ce qu'il énonce n'est pas identique à un ensemble de règles d'utilisation. Il s'agit d'un rapport singulier: et si dans ces conditions une formulation identique réapparaît – ce sont bien les mêmes mots qui sont utilisés, ce sont substantiellement les mêmes noms, c'est au total la même phrase, mais ce n'est pas forcément le même énoncé.¹¹⁵

Für die folgende Diskussion bedeutungsvoll ist das Einmalige, was auf die spezifische Kontextbezogenheit jeder Aussage verweist. Darüber hinaus macht Foucault bezüglich des »énoncé« weiter geltend:

Or l'énoncé lui-même ne peut être réduit à ce pur événement de l'énonciation, car malgré sa materialité [i.e. son indice spatio-temporel], il peut être répété: on n'aura pas de peine à dire qu'une même phrase prononcée par deux personnes dans des circonstances pourtant un peu différentes ne constitue qu'un énoncé. Et cependant il ne se réduit pas à une forme grammaticale ou logique dans la mesure où, plus qu'elle et sur un mode différent, il est sensible à des différences de matière, de substance, de temps et de lieu.¹¹⁶

Manfred Frank zufolge sind »énoncés« als individualisiert, von der Struktur her nicht vorhersehbar und kaum wiederholbar zu denken.¹¹⁷ Die Bedeutung von »énoncé« spannt

¹¹⁴ Foucault. *Archéologie ...*, 1969, S. 16.

¹¹⁵ Ebd., S. 118.

¹¹⁶ Ebd., S. 134.

¹¹⁷ Frank. *Zum Diskursbegriff ...*, 1988, S. 38–39. Foucaults Bestimmung der Irreduzibilität einer Äußerung auf den logischen und den grammatischen Systemcharakter von Sprache

sich also auf zwischen der einmaligen Ausschließlichkeit einer spezifischen Äußerung und der Wiederholbarkeit eines sprachlichen, konventionellen oder logischen Schemas. Dank dieser Spannweite ist es möglich, die sich jeweils instantan entfaltende, situationsbedingte Bedeutung zu denken, die der originellen und ›neuen‹ Äußerung genauso eigen ist wie dem allgemein verbreiteten Topos, ohne dabei deren unterschiedliche Qualität zu übergehen. Die Spannweite erlaubt überdies, die Kontinuität der generellen Bedeutung von Aussagen und zugleich ihren Bedeutungswandel in der Zeit zu denken. Dabei ist die Bedeutung von Aussagen nicht nur auf die sprachliche Äußerung im engeren Sinn einzuschränken, vielmehr schließt der Begriff auch andere Bedeutungsträger, wie Bilder, mit ein, die innerhalb des »discours« auftreten und wirksam werden.

Der Begriff des Diskurses wird hier also im Bewusstsein um seine terminologische Unschärfe verwendet, in der Absicht, seine Offenheit dezidiert zu nutzen. Auf dieser Basis werden die Stadtutopien in allen vorliegenden Fassungen als begrenzte und regelbestimmte Aussagesysteme verstanden, die wiederum in andere, übergeordnete Systeme – oder Dispositive¹¹⁸ – ›eingeschrieben‹ sind.

sowie ihrer Sensibilität bezüglich der Situation, in welcher sie geäußert wird, verweist auf die Erweiterung des Forschungsfeldes, welche die Linguistik in den späten 1960er Jahren durch die *pragmatische Wende* erfahren hat.

Das neue Forschungsgebiet der Pragmatik blieb allerdings nicht bei der Feststellung der Einmaligkeit der je einzelnen Anwendungen systemimmanenter Möglichkeiten stehen, sondern bemühte sich seinerseits wieder um eine Systematisierung des Sprachgebrauchs in Situationen. Dies schränkte wiederum die Einmaligkeit einer Äußerung auch unter Berücksichtigung ihres Äußerungskontextes ein. Siehe Linke, Angelika/Nussbaumer, Marcus/Portmann, Paul R. *Studienbuch Linguistik*, (Reihe Germanistische Linguistik; 121: Kollegbuch) 2. erw. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer, 1994, S. 170–171.

¹¹⁸ Der Begriff Dispositiv ist in seiner Verwendung entscheidend von Michel Foucault geprägt worden. Nach Ulrich Raulff und Walter Seitter, den Übersetzern von Foucaults Schrift *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit I*, entstammt er vornehmlich juristischen, medizinischen und militärischen Kontexten: Er bezeichnet die Vorkehrungen, die eine strategische Operation durchzuführen erlauben. Siehe Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit. Bd I. Der Wille zum Wissen*, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 716) 8. Aufl., übers. v. Raulff, Ulrich und Seitter, Walter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 35. Foucault selbst definiert das Wort Dispositiv als ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen,

Für die folgende Untersuchung erschien der Begriff Diskurs überdies geeignet, um innerhalb dieser Kategorie Bild und Text als gleichwertige – und wie im Folgenden gezeigt wird, auch gleichartig gebrauchte und strukturierte – Artikulationsmodi in den Blick zu nehmen. Weiter wird damit das strukturelle Verhältnis der Projekte zueinander als ineinandergreifende Aussagesysteme berücksichtigt. Zugleich können die verschiedenen Weisen des Anknüpfens an Kontexte begrifflich erfasst werden: Also das ›Eingeordnet-Sein‹ der beiden Stadtutopien in die *Architettura Radicale* und darüber hinaus in zeitgenössische und historische Aussagesysteme der Architektur. Des Weiteren kann mit Diskurs die Überschreitung der eigenen Disziplin, also das Bezugnehmen beziehungsweise ›Sich-Einschreiben‹ in die Aussagesysteme der bildenden Kunst, der Philosophie, der Poesie, der Psychologie und der Soziologie gedacht werden. Umgekehrt schließt der Begriff auch die Funktion dieser Projekte innerhalb der übergeordneten Dispositive mit ein.¹¹⁹

Aufgrund der strukturellen Konzeption der zwei Stadtutopien lässt sich im Prinzip keines der beiden Projekte ein bestimmtes Anfangsdatum ausmachen – die Publikations- und Ausstellungsdaten halten lediglich den Termin der ›Realisierung‹ fest. Allerdings können einige Momente festgemacht werden, die für die Herausbildung der Stadtutopien bedeutungsvoll waren. Ein solches Moment bilden die um 1968 entstandenen Studien von Branzi über Raster, die er mit der Schreibmaschine herstellte: Es sind regelmäßig mit Zeichen bedeckte Blätter. In einen entwurflichen Zusammenhang

philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze umfasst. Das Dispositiv selbst ist das ›Netz‹ zwischen diesen Elementen, seine Hauptfunktion ist eine strategische. Siehe *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve, 1978, S. 119–121.

¹¹⁹ Diese doppelte Funktion des Diskurses, einerseits Aussagen zu ordnen und andererseits selbst geordnet zu werden, symbolisiert allein schon der Titel der Antrittsvorlesung Foucaults am Collège de France, *L'ordre du discours*. Insbesondere der zweite Aspekt des ›Geordnet-Werdens‹ wird in dieser Vorlesung betont: »[J]e suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.« Foucault, *L'ordre ...*, 1971, S. 10–11.

gestellt, können sie als abstrakte, unendlich regelmäßige Grundrisse gelesen werden.¹²⁰ 1969 fertigten die Archizoom-Architekten im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Designobjekten eine Serie von Photomontagen an, die als Studien über die Situierung großmaßstäblicher Volumen innerhalb eines Territoriums beschrieben werden können.¹²¹ Diese großen Objekte weisen reduziert-abstrakte Formen auf: zumeist orthogonale Körper oder Rahmenstrukturen, manche sind aber auch amorph oder kreisförmig gestaltet. Einige Blätter zeigen zudem konkrete Formen oder Gegenstände: beispielsweise eine Vertiefung in Blitzform – das Logo von Archizoom –, die in das Stadtgewebe von Bologna gestanzt wurde, oder einen rechteckigen Stab, der mit Blättern des Kautschukfeigenstrauchs besetzt ist. Auf einem anderen Blatt wurde ein gigantischer Löffel zwischen den Hochhäusern einer Metropole »eingepflanzt«. Nach der Darstellung von Natalini, Frassinelli und Toraldo lieferten diese Photomontagen – besonders jene, die einen überdimensionierten Löffel zeigt – den Anstoß für den *Monumento Continuo*. Denn der Zufall wollte es, dass die Superstudio-Architekten bei einem unangekündigten Besuch das Büro der anderen Gruppe leer vorfanden und dabei die Photomontagen entdeckten. Dass sie diese Bilder überhaupt näher in Augenschein nehmen konnten, war einzig der Abwesenheit der Archizoom-Architekten zu verdanken. Denn diese pflegten – so Superstudio – ihre laufenden Projekte geheim zu halten, weshalb beim Eintreffen der Konkurrenten jeweils alle Arbeitstische abgedeckt worden seien. Der unverhoffte Einblick zeitigte Folgen. Auf dem Rückweg soll Natalini seine Kollegen zum Handeln aufgerufen haben: »Wir müssen zurückschlagen!«¹²²

¹²⁰ In einem Gespräch mit der Verfasserin bezeichnete Branzi diese »Schreibmaschinen-Studien« als die ersten Pläne zur *No-Stop City*. Mailand, Oktober 2001.

¹²¹ Archizoom. *Discorsi ...*, 1969, S. 46–48.

¹²² Frassinelli und Toraldo berichteten unabhängig voneinander, dass Natalini bei der Rückkehr gesagt haben soll: »Dobbiamo combatterle!« Gespräche mit Frassinelli, Florenz, Juni 1998, Herbst 1999; mit Toraldo, Florenz, Juli 2000. Die gegenseitigen Bezugnahmen bestehen auch in anderen Projekten. So verweist Deganello im Gespräch über ein Villen-Projekt in Fiesole (1968/69) auf den Zusammenhang zu Superstudios *Catalogo delle Ville* (1968). Als gemeinsame historische Referenz nennt Deganello die Villen von Adolf Loos, die ihre Formensprache geprägt hätten. Dabei komme Aldo Rossis Auseinandersetzung mit der Loos'schen Architektur eine wichtige Rolle zu. Allerdings haben Archizoom ihre Loos-Lektüre nicht mit derselben Vertiefung wie Rossi betrieben (Deganello, Mailand, Oktober

2.2. Modell einer totalen Urbanisation: *Il Monumento Continuo*

Superstudios Gegenprojekt zu Archizooms urbanen Montagen war zugleich ein Wettbewerbsbeitrag zum Thema der »rasch realisierbaren Utopie«, der 1969 im Zusammenhang der Grazer Biennale *Trigon* ausgelobt worden war.¹²³ *Il Monumento Continuo* gewann einen Preis und wurde im Herbst 1969 an der *Trigon* im Grazer *Künstlerhaus* ausgestellt. Für die Schau hatten sich die Florentiner Architekten eine eigenwillige Installation ausgedacht: Sie präsentierten nicht das Gesamtprojekt, sondern besetzten – *pars pro toto* – einen Raum des Künstlerhauses mit einer Achse des *Monumento* auf schiefem, grünen Boden und versahen ihre Konstruktion mit der lakonischen Bezeichnung *Stanza di Graz*. Im begleitenden Katalog wurden unter dem Titel *Architektonisches Modell einer totalen Urbanisation* ein deutschsprachiges Manifest, Photomontagen des Projektes sowie Photographien von historischen Monumentalbauten publiziert.¹²⁴ Kürzere Varianten dieser ersten Projektfassung erschienen 1969 und 1970 in italienischen und englischen Architekturzeitschriften; als Darstellungsmedien dienten wiederum Photomontagen und Manifeste.¹²⁵ Im Jahr 1971 veröffentlichte Superstudio

2001). Der hier sichtbar werdende Bezug zu Rossi besteht auch in weiteren Aspekten, die alle einer eingehenderen Untersuchung bedürften.

¹²³ Siehe Superstudio. Lettera da Graz, in *Domus*, No. 481, 1969, S. 53: »[A]bbiamo partecipato al concorso (e vinto un premio) con una architettura unica da prolungare su tutta la terra [i.e. *Il Monumento Continuo*]«. Siehe auch Koren, Hanns. *Trigon '69*, in *Trigon '69*, Katalog der Ausstellung Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969, [s.p.].

¹²⁴ Siehe *Trigon '69*, 1969 [s.p.]. Zu *Stanza di Graz* schreibt Superstudio: »[C]osì a Graz non potevamo più esporre progetti, discorsi su altri discorsi, ma solo architettura. Abbiamo costruito la stanza di Graz. E basta.« Superstudio. Lettera da Graz, 1969, S. 54. Im Ausstellungskatalog zur *Trigon '69* ist neben dem *Monumento Continuo* auch die Diplomarbeit des Superstudio-Architekten Toraldo, eine »macchina per vacanze« (1968) abgedruckt; ferner ganzseitige Abbildungen von Rastern, Photographien des Monument Valley sowie Abbildungen und ein Modellsatz der Installation *Grazer Zimmer*; siehe dazu *Trigon '69*, 1969, [s.p.].

¹²⁵ 1969 wird eine italienische Version des *Monumento Continuo* in der Dezemberausgabe der Zeitschrift *Domus* unter dem Titel *Superstudio: Discorsi per immagini* veröffentlicht, mit leicht verändertem Bildmaterial und gekürztem Manifest (siehe: *Discorsi ...*, 1969, S.

eine Weiterentwicklung des *Monumento Continuo*; sie war als gezeichnetes, comic-artiges Filmstoryboard konzipiert.¹²⁶

Sämtliche bildlichen Darstellungen des *Monumento* zeigen ein abstraktes orthogonales Volumen mit glatter, weißer Oberfläche; Variationen bestehen lediglich darin, dass der Körper entweder opak-spiegelnd oder leicht transparent dargestellt wird und zuweilen eine Rasterung aufweist. Diese Struktur dehnt sich entweder in linearer Form über die Erde aus oder dominiert als geometrisiertes Objekt einen Kontext. Abbildungsmaterial, welches Aufschluss über das Innere der Konstruktion geben würde, existiert hingegen nicht; ebenso fehlen Grundrisse, Aufrisse oder Schnitte.

In den begleitenden Manifesten finden sich Erläuterungen über die Funktion und das Potenzial einer solchen ›Architektur‹. In *Discorsi per immagini* (1969) wird das Projekt als »moderata utopia« vorgestellt: eine gemäßigte, maßvolle – oder mittelmäßige – Utopie, die zudem in nächster Zukunft realisierbar sein soll.¹²⁷ Die Gestaltung dieser Architektur basiert auf dem »disegno unico«, einem Entwurfskonzept, das, so Superstudio, aus einer einzigen Geste hervorgegangen sei. Es könne überall verwendet werden und erlaube es, eine unendlich fortsetzbare, vollkommen gleichmäßige Architektur zu produzieren:

Il monumento continuo è il polo estremo di una serie di operazioni progettuali incentrate sull'idea del ›disegno unico‹, un disegno che si trasporta da un'area

44–45. In voller Länge wird die italienische Version veröffentlicht unter: ›Il Monumento Continuo‹ un Modello Architettonico di Urbanizzazione Totale – 1969, in Natalini (Hg.). *Superstudio...*, 1979, S. 9). Eine Auswahl der Photomontagen und ein kurzes Statement erscheint 1970 in der englischen Zeitschrift *Architectural Design* (siehe: Superstudio, 1970, S. 171–172).

¹²⁶ Siehe: Deserti ..., 1971, S. 18–22; wieder abgedruckt in Natalini (Hg.). *Superstudio...*, 1979, S. 10–21.

¹²⁷ Siehe Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44. Mit der Erklärung, diese »Utopie« sei zur raschen Realisation bestimmt, wird einer Teilnahmebedingung des Wettbewerbs entsprochen. Siehe Koren, Hanns. Vorwort in *Trigon '69*, Ausstellungskatalog Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969, [s.p.].

all'altra, rimanendo immutato: un'immagine impassibile e inalterabile la cui statica perfezione muove attraverso l'amore che fa nascere per sé.¹²⁸

Dieses ebenso pragmatische wie flexible Prinzip ermöglicht es, die Erde für eine zunehmend verarmende und anwachsende Bevölkerung effizient zu bebauen. Dabei werden ausschließlich die am besten geeigneten Zonen der Erde gewählt:

Di fronte al destino di progressivo impoverimento della terra e alla prospettiva ormai vicina dello ›standing-room only‹ possiamo immaginare un'architettura unica con cui occupare le zone di abitabilità ottimale lasciando libere tutte le altre.¹²⁹

Die vollkommen gleichförmige Gestaltung hat für die Autoren aber nicht nur zweckdienliche Motive, sondern auch symbolische. So reflektiert die Form des *Monumento Continuo* zugleich auch eine Umwelt, die durch »Technik, Kultur und all die unvermeidlichen Imperialismen« zu einem universal gleich strukturierten Kontext »homogenisiert« wird.¹³⁰

Das *Modell einer totalen Urbanisation* ist jedoch nicht nur eine Reaktion auf zeitgenössische Bedingungen; darüber hinaus wird es im Storyboard auch in einen historiographischen Begründungszusammenhang gestellt. *Il Monumento Continuo* wird von historischen und zeitgenössischen Monumentalarchitekturen hergeleitet, die in ihrer Konstitution als Materialisierungen von Ordnungsvorstellungen begriffen werden. Im Sinne einer primären Tradierungsebene sind in den ersten zwei Zeilen des Storyboards Konzepte von Ordnungen angeführt, die in einem kurzen – und in der Zusammen-

¹²⁸ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 61.–63.; analog in dies. *Discorsi ...*, zitiert nach Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 9: »Un'architettura tutta egualmente emergente in un'unico ambiente continuo. [...] una architettura unica da prolungare su tutta la terra, un'architettura capace di dar forma a tutta la terra o a una sua piccola parte, un'architettura riconoscibile (anche da extraterrestri) come prodotto di civiltà.«

¹²⁹ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 21, 58.; »un disegno che si trasporta da un'area all'altra, rimanendo immutato.« Ebd., S. 22, 61.

¹³⁰ »[L]a terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da tutti gli inevitabili imperialismi.« Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44. In der 1979 wiedergedruckten Version steht »tutti gli altri imperialismi«; vgl. Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 9.

stellung recht zufällig anmutenden – ›ideengeschichtlichen Überblick‹ von der Antike bis in die Gegenwart reichen.¹³¹

Grundlage jeglicher Ordnungsvorstellungen ist für Superstudio die Geometrie. Unter den Beispielen, welche diese These veranschaulichen, figuriert als erstes die Vorstellung eines geometrisch geordneten Kosmos, wofür Johannes Keplers Verbindung einer Planetentheorie mit der Geometrie der regelmäßigen Polyeder zitiert wird.¹³² Es folgt das gedachte Verhältnis zwischen Mensch und Geometrie, wie es Leonardo da Vinci nach Vitruvs Traktat gezeichnet hat – als Beleg der Übereinstimmung der Maße eines idealen Mannes mit den geometrischen Elementarformen.¹³³ In der dritten Vignette werden die grundlegenden Dispositions- und Proportionsprinzipien angeführt: »simmetria« und »sezione aurea«. Auch sie sind geometrisch bedingt, der goldene Schnitt ist überdies aus dem Quadrat abgeleitet. Diesen abendländischen Ordnungsvorstellungen wird in der vierten Vignette eine asiatische gegenübergestellt: das Mandala, eine Struktur, in welcher die Geometrie einem sogenannten Kosmopsychogramm einbeschrieben wird. Den Architekten zufolge wird im Mandala das »Chaos« der Welt systematisiert, indem divergierende Elemente in bedeutungsvolle Relationen gesetzt werden.¹³⁴

¹³¹ Diese argumentative Begründung findet sich in zunächst knapper Formulierung im Manifest, das die Erstpublikation des Projekts im Ausstellungskatalog der *Trigon* 1969 begleitete. Eine ausführlichere Darlegung veröffentlicht Superstudio in *Deserti ...*, 1971, S. 18–22.

¹³² Ebd., S. 19, 1. Dargestellt ist ein seitenverkehrt gezeichneter Ausschnitt aus Keplers *Machina mundi artificialis*, vgl. Kupferstich in *Prodromus Dissertationum Cosmographicum continens Mysterium Cosmographicum [...]*, Tübingen: Georg Gruppenbach, 1596, Tafel nach S. 24.

¹³³ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 2.

¹³⁴ Ebd., 4. In dem von Portoghesi edierten *Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1969) wird ›Mandala‹ wie folgt definiert: »Termine sanscrito, letteralmente significa cerchio, nell'ambito delle concezioni buddhiste indica un psicocosmogramma nel quale è riassunto il processo della gnosi: dal ›uno‹ al ›molto‹ e viceversa (simboleggiante la struttura dell'universo), il cui schema a cerchi o a quadrati concentrici è riprodotto nella pianta di alcuni monumenti buddhistici, come nel Baradur a Giava.« Portoghesi, Paolo (Hg.). *Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Bd. 3, Rom: Istituto

Insofern als der Begriff »mandala« im Sanskrit einen Kreis bezeichnet, muss die bildliche Darstellung des Mandala als bildnerische Anwendung der zuvor aufgeführten geometrischen Elementarformen und Dispositionsregeln verstanden werden; dies nicht zuletzt, weil die nachfolgenden Vignetten eine ebensolche Anwendung illustrieren dürften. Die Vignette 5 zeigt einen mittels Proportionierungsquadrat gezeichneten weiblichen Kopf im Profil. Hier wird erneut auf Leonardo referiert, allerdings in einer Synthese verschiedener Vorlagen: Wiedergegeben ist die Porträtzeichnung von Isabelle d’Este, in welche die Superstudio-Architekten ein Proportionierungsschema eintrugen, das Leonardo selbst nur auf zwei männliche Profile angewandt hatte.¹³⁵ Gleichsam als »modernes« Gegenstück folgt rechts davon Le Corbusiers »Modulor«: Wiederum ein idealer Mann, dessen Körperproportionen mit dem goldenen Schnitt korrespondieren, woraus sich eine Maßreihe ergibt, welche die Grundlage zur Proportionierung von Bauten bereitstellt.¹³⁶

In den Vignetten 7 und 8 schließlich wird ein Kupferstich aus Roberts Fludds *Utrisque Cosmi* (1619) angeführt, in welchem der Mensch als Mikrokosmos dargestellt ist. Für Superstudio ist das Bild ein Beleg dafür, dass der Mensch nur Teil einer

Editoriale Romano, 1969, S. 472. Zum »Mandala« siehe etwa Snodgrass, Adrian. *The Matrix and Diamond World Mandalas in Shingon Buddhism*, New Dehli: Rakesh Goel, 1988; Trungpa, Chogyam. *Orderly chaos. The Mandala principle*, Boston, Mass.: Shambhala, 1991; Brauen, Martin. *Das Mandala*, Köln: DuMont 1992.

¹³⁵ Superstudio, *Deserti ...*, 1971, S. 22, 5; siehe Porträt von Isabelle d’Este (1474–1539), etwa in *Léonard de Vinci: Dessins et manuscrits*, Katalog der Ausstellung im Musée du Louvre, Paris 5. Mai – 14. Juli 2003, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003, S. 61. Dass diese Zeichnung tatsächlich als Vorlage diente, lässt sich an der Ähnlichkeit insgesamt wie auch an Details festmachen: etwa am geschwungenen Verlauf der Schulterpartie oder an der Andeutung der Flecken, die das Original im Halsbereich aufweist. Darüber hinaus sind jedoch Abweichungen von der Vorlage festzustellen: In der Reproduktion des Originals erscheint ein von der Stirne aus um das Kopfhaar gelegtes Band(?) – durch Aussparung – hell, während es in Superstudios Vignette durch eine Linie dargestellt wird. Auch fehlt in Leonardos Zeichnung das im Profil eingetragene Proportionierungsschema. Es ist jedoch für den Künstler charakteristisch, siehe dazu *Léonard de Vinci ...*, Kat. Paris 2003, S. 95: *Visage d’homme de profil: étude de proportions*, sowie ebd., S. 96: *Buste d’homme de profil: étude de proportions inscrite dans un rectangle*.

¹³⁶ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 6.

unendlichen Ordnung der Dinge ist: »L'uomo non è il centro delle cose, è solo uno dei vertici del poligono infinito che unisce cosmo, mondo, ragione.« Da die Zeichnung nach Fludd am Ende des Arguments auch eine Art Gegenstück zu Kepler darstellt, fragt man sich, ob hier nicht auch auf den Streit der beiden Gelehrten angespielt wird, wie die »harmoniae mundi« zu denken seien ...¹³⁷

Insgesamt erscheint die Funktion all dieser Ordnungsvorstellungen darin zu bestehen, die geometrischen Gesetze – deren Symbolträger die Elementarformen Kreis und Quadrat sind – als das kontinuierlich gültige, konstituierende Substrat auszuweisen, welches den *Monumenti Continui*, den Artefakten des Ordners und Messens, zugrunde gelegt wird. Dass Superstudio die Geometrie als das Konstituierende *überhaupt* versteht, mag darin begründet sein, dass diese von der Gruppe als eine Art *a priori* alles Seienden angesehen wird, als das dauernd und unveränderlich Gültige schlechthin – um ein platonisches Argument zu gebrauchen. Diese Vorstellung deutet sich nicht zuletzt darin an, dass die Architekten von einem »poligono infinito che unisce cosmo, mondo e ragione« sprechen.¹³⁸

Stellen die Beispiele von Ordnungsvorstellungen eine Art primäre Tradierungsebene dar, so folgt eine sekundäre in den anschließenden acht Vignetten. Dort führt Superstudio Beispiele von Monumentalarchitekturen an, für die Ordnungsvorstellungen insofern konstituierend sind, als diese durch Geometrie, durch Proportionierungsregeln bis hin zu kosmischen Relationen strukturiert sein sollen und diese wiederum

¹³⁷ Ebd., 7.–8.; siehe Fludd, Robert, alias de Fluctibus, Robertus. *Utrisque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia In duo volumina secundum Cosmi differentiam divisa. Tomus Secundus De Supernaturali, Naturali, Praeternaturali Et Contranaturali Microcosmi historia, in tractatus tres distributa*, Oppenheim: Johannes-Theodor de Bry, 1619, S. 217; vgl. Kepler, Johannes. *Ioannis Keppleri Harmonices Mundi libri V: quorum primus geometricus... secundus architectonicus... tertius proprie harmonicus... quartus metaphysicus, psychologicus et astrologicus... quintus astronomicus & metaphysicus: appendix habet comparisonem huius operis cum harmonices Cl. Ptolemaei libro III cumque Roberti de Fluctibus... speculationibus harmonicis, operi de macrocosmo & microcosmo insertis*, Linz: Gottfried Tampach, 1619.

¹³⁸ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 7.

repräsentierten. Ohne den Zusammenhang zwischen den konzeptuellen Voraussetzungen und ihrer Konkretisierung am einzelnen Beispiel zu erörtern, wird eine erste Kategorie von Monumenten genannt, die auf geometrischen Elementarformen basieren: die Anlage von Stonehenge, die Pyramiden von Gizeh, Idealstädte mit quadratischen, kreis- oder sternförmigen Grundrissen, die Kaaba von Mekka und das *Vertical Assembly Building* von Cape Canaveral.¹³⁹ Eine zweite Kategorie umfasst lineare Bauwerke: Die Chinesische Mauer, Aquädukte und Autobahnen, aber auch Dämme und großmaßstäbliche technische Bauwerke seien »kontinuierliche Monumente«, die, je »in gleicher Weise über die Erde ausgebreitet, diese erfassen«. Das »menschliche Zeichen«, das sich in Gestalt der »Elementarkörper«, der »langen, kontinuierlichen Linie«, aber auch einer »Theorie der Elemente« manifestiere, sei »Ausdruck desselben Willens zum Bezeichnen und Messen«; alle diese »Zeichen« seien Mittel, die Erde zu »begreifen« – im doppelten Sinne eines Erkennens und einer Besitznahme.

Quando poi i segni umani non sono solidi elementari, sono lunghe linee continue, teorie d'elementi, espressioni di una stessa volontà di segnare e misurare: Ponti, muraglie cinesi o aquedotti sono sempre monumenti continui ugualmente allungati sulla terra per comprenderla. Così fino alle autostrade, alle dighe e ai grandi manufatti della tecnica in scala con le nuove dimensioni.¹⁴⁰

Diesen im Monument manifesten ordnenden Zugriff des Menschen auf die Welt verbindet Superstudio mit einer sozialanthropologischen Begründung. Das Errichten von Monumenten erwachse aus einem menschlichen »Bedürfnis nach dem Monument«, womit das Bedürfnis selbst wie auch die dadurch motivierten Konstruktionen als universale Invarianten dargestellt werden:

Prendere coscienza del bisogno dei monumenti serve a colmare la frattura tra razionalità e inconscio: così si può osservare che la Kaaba e il Vertical

¹³⁹ Ebd., 9.–12. Die »quadrat-, kreis- und sternförmigen Städte« sind genannt in Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44. »Vertical Assembly Building (V.A.B.)« hieß eine Montagehalle in Cape Canaveral, in welcher die Rakete der ersten Mondlandung erbaut wurde.

¹⁴⁰ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 13.–16.

Assembly Building sono due uguali cubiche pietre nere, egualmente monumentali.¹⁴¹

In diesen Fundierungskontext lokalisieren die Autoren wiederum die Entwicklung der Architektur der Moderne, wobei der Begriff hier eine mit der Aufklärung einsetzende Epoche bezeichnet. Entsprechend figurieren im Storyboard die sogenannten Revolutionsarchitekturen der 1780er Jahre als Ausgangspunkte einer Evolution, die im Razionalismo der 1920er Jahre kulminierte und im International Style der Nachkriegszeit kodifiziert wurde: Dafür stehen auf der Bildebene exemplarisch Etienne-Louis Boullées *Newton-Cenotaph* (1784), Le Corbusiers *Ville Contemporaine* (1930) sowie anonyme Zeilenbauten auf Stützen.¹⁴² Diese in der Architektur erreichte Abstraktion der Formensprache wird in einem der nachfolgenden Abschnitte des Storyboard durch den parallelen Entwicklungsverlauf in der bildenden Kunst ergänzt: Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915) wird als exemplarische Form der äußersten Abstraktion angeführt.¹⁴³

Aufgrund dieser zwar nur fragmentarisch dargelegten, aber in der thematischen Spannweite umfassenden kulturgeschichtlichen Herleitung des *Monumento Continuo* –

¹⁴¹ Ebd., 11.–12.

¹⁴² Ebd., S. 20, 36.–39. Was das Corbusier-Zitat betrifft, so wird im Text auf die *Ville Radieuse* verwiesen, während in der Vignette eine Skizze der *Ville Contemporaine* nachgezeichnet ist. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Verwechslung. Da Bild und Text des Storyboard jedoch nicht durchgehend korrespondieren, sondern sich zuweilen gegenseitig ergänzen oder erweitern, kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass Superstudio seinem »grande maestro« gleich zweifach die Reverenz erweisen wollte. – Zum Begriff *Razionalismo*: Damit wird hier die Architektur der Zwischenkriegszeit im 20. Jahrhundert bezeichnet, um dieses meist als »modern« bezeichnete Phänomen vom kulturgeschichtlichen Epochenbegriff der Moderne zu unterscheiden. Dies schien umso geeigneter, als in der italienischen Diskussion neben »movimento moderno« respektive »architettura moderna« vor allem »razionalismo« gebräuchlich war und ist, angewandt etwa auf das Bauen des norditalienischen Gruppo 7, aber auch auf Werke Le Corbusiers oder Mies van der Rohes. Zugleich bleibt aber auch hier die Mehrfachbedeutung des Begriffs erhalten, da man auch von »età razionale«, dem Zeitalter des Rationalismus, spricht, das dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtet ist.

¹⁴³ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 21, 41.–42.

von archaischen Steinkreisen bis hin zur rationalen Architektur – bestimmt Superstudio den Würfel zu seinem konstituierenden Element. Für die Autoren vereinigen sich darin sämtliche zuvor thematisierten Bedeutungsebenen: So fungiert er in ihrem Konzept sowohl als Symbol der Geometrie, des Monumentalen wie der Moderne. Ebenso soll der Erschaffung eines Würfels als schöpferischer Geste eine spezifische Bedeutsamkeit in der Entwicklungsgeschichte der Baukunst zukommen, denn darin manifestiere sich der »erste und letzte Akt in der Ideengeschichte der Architektur«: »Il blocco squadrato è il primo atto e l'ultimo nella storia delle idee d'architettura.«¹⁴⁴ Damit stellt der *Monumento Continuo* den Abschluss der architektonischen Entwicklung überhaupt dar. Die Endgültigkeit des Konzepts begründet Superstudio damit, dass der *Monumento* ein gänzlich autonomes Objekt sei:

[U]n oggetto chiuso e immobile che non rimanda ad altro se non a sè stesso e all'uso della ragione [...] abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura.¹⁴⁵

In solcher Qualität sei die Architektur nun erneut in der Lage, ihre voll(kommen)e Macht wiederzuerlangen: »l'architettura riprenda i suoi pieni poteri.«¹⁴⁶

2.3. Grenzenlose Flexibilität: *No-Stop City*

Die erste Publikation des *Monumento Continuo* in einer Fachzeitschrift erfolgte 1969 unter dem Titel *Discorsi per immagini* in der Dezemberausgabe der Zeitschrift *Domus*.

¹⁴⁴ Ebd., S. 19–20, 19.–28.; Zitat 21.–22.

¹⁴⁵ Superstudio. *Discorsi ...*, 1979 (1969), S. 9. In *Deserti naturali e artificiali* steht: »[U]n oggetto chiuso e immobile che non rimanda che a se stesso e all'uso della ragione.« Vgl. dies. *Deserti ...*, 1971, S. 20, 23.

¹⁴⁶ »Crediamo in un futuro di ›architettura ritrovata‹, in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura.« Dies. *Discorsi ...*, 1969, S. 44. Siehe auch: Superstudio, 1970, S. 171: »At the moment [...] we are interested in a still, shining form of architecture, [an] architecture of reason, in which the magic circle of form (as an antithesis to nature) may close perfectly.«

In diesem Heft findet sich auf den unmittelbar anschließenden Seiten und mit derselben Überschrift auch ein Beitrag von Archizoom.¹⁴⁷ Diese Koinzidenz kommt nicht von ungefähr, sondern verweist auf eine gemeinsame Methode. Wie dem Text über das Archizoom-Projekt zu entnehmen ist, wurde sie zudem auf dieselbe Thematik angewandt: Diese Gruppe setzte sich ebenfalls mit der ›Architektur der Stadt‹ auseinander und ihr Entwurf umfasst ein vergleichbares Programm. So darf der Bilddiskurs von Archizoom durchaus als Reaktion auf den Ausstellungsbeitrag von Superstudio in Graz verstanden werden – gleichsam als stichwortartige Ankündigung, der eine ausformulierte Replik folgen sollte: das 1970 entstandene utopische Projekt *No-Stop City*. In der Architekturzeitschrift *Casabella* wurde der Entwurf im selben Jahr unter dem Titel *Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli* erstmals veröffentlicht.¹⁴⁸

Den theoretischen Ausgangspunkt dieser Stadtutopie bildet die Prämisse, die moderne Stadt sei in jeder Hinsicht ein Produkt des Industriekapitalismus: »Il Capitale impone ad essa una propria Ideologia Generale, che ne condiziona lo sviluppo ed il configurarsi [sic].«¹⁴⁹ Eine solche »Generalideologie« werde konstituiert durch eine »Politik des Ausgleichs zwischen Gegensätzen«: Dies geschehe zunächst zwischen Kapitaleigentümern und Werktätigen, den Notwendigkeiten der einen und den Forderungen der anderen. Mittelbar materialisiere sich dieser ursprünglich ökonomische Ausgleich »auf der Ebene urbaner Funktionen«:

[L]a Rivoluzione dei Redditi nell'Equilibrio Economico (sul piano delle rivendicazioni sindacali) si realizza di fatto sul piano del funzionamento

¹⁴⁷ Vgl. Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44–45. Archizoom. *Discorsi ...*, 1969, S. 46–48. Auf den Seiten 49 bis 54 folgt dann der bereits erwähnte Bericht von Superstudio über die *Trigon*-Ausstellung in Graz.

¹⁴⁸ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 43–52. Weiterentwicklungen des Projekts sind publiziert unter: Archizoom, 1970, S. 330–331; dies. *Utopia della qualità ...*, 1971, S. 4–12; dies. *La distruzione ...*, 1971, S. 4–13; dies. *No-Stop City ...*, 1971, S. 49–55; dies. Archizoom Associati, 1972, S. 15–23.

¹⁴⁹ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44.

urbano. La metropoli realizza l'identità e l'armonia tra interesse privato e quello collettivo [sic].¹⁵⁰

Mit anderen Worten stellt die kapitalistische Stadt für Archizoom ein Symbol des sozialen Ausgleichs dar, das eine vollkommene Gleichheit im Sinne der Konformität stiftet.

Auf dieser Basis definieren die Autoren die »Città del Capitale« als eine »Ausweitung des Modells der Fabrik auf die Gesellschaft«. Solches habe sich historisch zunächst nur im Sinne einer »Projektion der Produktionslogik« manifestiert: Mit der Entwicklung des Industriekapitalismus habe die Stadt zunehmend die Gestalt eines Systems angenommen, das in einer rohen und groben Weise funktional sei. Dies führe zu einer Untergliederung des Gebiets in rein nutzungsbestimmte Bereiche und zu einer Verlagerung der Industriezonen an die Peripherie.¹⁵¹ Ebenso habe es dem Funktionalismus der modernen Metropole entsprochen, einen »Ausgleich« zu Gegebenheiten der Natur zu schaffen, so etwa in der Dimensionierung »der Gebäudetiefe in Beziehung zur Belüftung und natürlichen Belichtung«:

¹⁵⁰ Archizoom. *Utopia ...*, 1971, S. 30.

¹⁵¹ »La Politica dell'Equilibrio tra i Contrari, è però anche la Politica dell'Equilibrio delle Contraddizioni Interne al Capitale stesso: infatti come naturale estensione del Modello di Fabbrica nella Società, la Metropoli del Capitale rivendica una propria autonoma libertà a configurarsi come brutale sistema funzionale, diretta proiezione della Logica della Produzione; al tempo stesso come equilibrio realizzato tra Interesse Individuale e Interesse Generale, la metropoli è chiamata a configurare forzatamente Natura e Tecnica su di un unico piano di scorrimento delle esperienze, realizzando uno spontaneo equilibrio antropologico dei Contrari, divenendo una sorta di »Grande Village« [sic].« Archizoom. *Utopia ...*, 1971, S. 30. Diese Fassung ist eine gekürzte und überarbeitete Version des Manifests *Città, catena di montaggio del sociale* (siehe: *Città, catena ...*, 1970, S. 44); die zitierte Stelle stimmt inhaltlich mit der früheren Version überein. Neben dem stark reduzierten Umfang besteht die auffälligste Änderung darin, dass an einigen Stellen »città« durch »metropoli« ersetzt wurde, allerdings lässt sich keine eigentliche Strategie des Begriffsaustausches erkennen. Weiter sind an einzelnen Stellen Formulierungen abgeändert, was die Akzentuierung leicht verschoben, den Inhalt aber nicht entscheidend verändert hat; eher handelt es sich wohl um Präzisierungen, die durchaus auch stilistisch motiviert sein können.

La Metropoli Moderna, pur nel proprio avanzato grado di tecnicizzazione, è costretta ad accettare come legge interna del proprio configurarsi, alcuni Equilibri Naturali, come la profondità degli edifici in rapporto alla aerazione e alla illuminazione naturale [sic].¹⁵²

Diese Limitierungen würden, so Archizoom, in dem Moment überwunden, wo aus dem »System« des Kapitals weitere »Systeme« hervorgingen, die ebenso artifiziell wie einheitlich seien. Diese Subsysteme hätten allmählich den Wert allgemeingültiger urbaner Modelle gewonnen. Laut Archizoom sind dies die Fabrik und der Supermarkt: Mit der Ersteren werde eine »gesamte urbane Organisation als homogenes Dienstleistungs- und Raumsystem« vorweggenommen, während der Letztere eine »direkte Realisierung eines rationalen Organisationssystems für den Konsum« darstelle:

[La fabbrica] come struttura Produttiva, ancora parziale rispetto all'interna società, prefigura di fatto l'interna organizzazione urbana come sistema omogeneo di servizi e di spazio, superando l'ottocentesco accostamento delle diverse funzioni urbane ancora in vita nella Metropoli. La seconda, come struttura dei Consumi [i.e. il supermercato, mts], prefigura una assoluta circolazione delle merci sul suolo urbano, come diretta realizzazione di un razionale sistema di organizzazione dei Consumi [sic].¹⁵³

Durch die Synthese dieser beiden »Strukturen« erweise sich folglich eine seit dem 19. Jahrhundert verwendete Untergliederung der Stadt in verschiedene funktionelle Bereiche als obsolet. Eine überkommene, exaltiert-expressive Formensprache, welche die Architektur als Raumgestaltung gekennzeichnet habe, sei abzuschaffen: »[liquido] isterici nodi linguistici che caratterizzano l'architettura come figurazione di spazio.«¹⁵⁴ Fortan seien nur noch »ausdruckslose« Strukturen zu realisieren:

Liberata dalle proprie »armature caratteriali«, l'architettura deve diventare una struttura aperta disponibile alla produzione di massa come unica forza figurante

¹⁵² Archizoom. Utopia ..., 1971, S. 30; siehe auch dies. Città, catena ..., 1970, S. 50–51.

¹⁵³ Ebd., siehe auch dies. No-Stop City ..., 1971, S. 52 sowie dies. Archizoom Associati, 1972, S. 23.

¹⁵⁴ Archizoom. No-Stop City ..., 1971, S. 52 sowie dies. Archizoom Associati, 1972, S. 23.

il paesaggio collettivo. Il problema diventa dunque quello di liberare l'uomo dalla architettura, come struttura formale.¹⁵⁵

Entsprechend stellt *No-Stop City* eine bloße Struktur dar, der es an differenzierten Räumlichkeiten genauso fehlt wie an städtebaulich signifikanten Orten.¹⁵⁶ Innerhalb dieser ›urbanen Konstruktion‹ sind der Produktion wie dem Konsum dienende Einrichtungen in einer kontinuierlichen Ebene frei organisiert. Durch deren künstliche Belichtung und Belüftung wird überdies ein vollkommen homogenes Ambiente erzeugt. Die totale Gleichförmigkeit der Ausstattung soll die umfassende Gleichheit unter den Bewohnern bewirken – da allen nun alles zur Verfügung steht, kann das endlose Spiel beginnen, von dem Archizoom lediglich einige Variationen vorgestellt hat.¹⁵⁷

Die entwickelte innere Struktur dieser Utopie steht in offensichtlichem Gegensatz zum *Monumento Continuo*. Dass dessen Inneres den Augen der Betrachter auch in jenen Projektfassungen entzogen bleibt, die nach der Veröffentlichung von *No-Stop City* erschienen sind, ist aufschlussreich. Im 1971 gedruckten Storyboard schreibt Superstudio zum Thema lediglich: »[S]appiamo che ha un interno, ma non sappiamo come. È disponibile comunque ad ogni utilizzazione«.¹⁵⁸ Indem der *Monumento* für jegliche Nutzung zur Verfügung steht, weist er zwar eine der *No-Stop City* vergleichbare Flexibilität auf, doch sind die vorenthaltenen Innenansichten als bewusste Abgrenzung gegenüber den detailbesessenen Interieurs von Archizoom zu lesen.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 52.

¹⁵⁷ Siehe insbesondere Archizoom. *No-Stop City ...*, 1971, S. 51.

¹⁵⁸ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 21.

¹⁵⁹ Sander Woertman bezeichnet die selten publizierte Photomontage mit dem Grabmal *Taj Mahal* in Agra als das einzige Beispiel, wo das Innere des *Monumento Continuo* gezeigt werde. Sie sei ein persönliches Projekt von Frassinelli, denn Natalini, der die Darstellungen des *Monumento Continuo* konzipierte, soll Innenansichten kategorisch ausgeschlossen haben (siehe Woertman, Sander. *The Distant Winking of a Star, or The Horror of the Real*, in Schaik, Martin, van/Mácel, Otakar (Hgg.). *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–76*, München: Prestel, 2005, S. 146–155, dort S. 151; Frassinelli hat Natalinis Votum

Darüber hinaus zeigen sich aber auch deutliche Parallelen. In beiden Fällen geben die Fassaden keinen Aufschluss über die Disposition oder Funktion der Konstruktion: Plane Flächen schließen das Gebilde nach außen ab, mit Ausnahme einer Verkehrsrampe, die auf einer Vignette die ›Stadtmauer‹ der *No-Stop City* durchbricht. Ebenso entsprechen sich beide Projekte in der Gestaltung des Bezugs zur Natur. Artefakt und gewachsene Landschaft stehen sich als scharf unterschiedene Bereiche antagonistisch gegenüber: »Da una parte l'Architettura cessa di essere Naturale, e dall'altra la Natura cessa di essere Cultura [sic].«¹⁶⁰

Schließlich findet sich in der Utopie von Archizoom ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der Architektur der Moderne, auch hier als Epochenbegriff verstanden und sowohl auf Text- als auch auf Bildebene formuliert. Als konstituierend wird ein zur Zeit der Aufklärung entwickeltes städtebauliches Konzept bezeichnet: »L'ideologia della metropoli attuale nasce dalla scoperta settecentesca della ›città come oggetto naturale‹.«¹⁶¹ Damit wird auf eine Vorstellung von der Stadt verwiesen, die ganz nach den Regeln der ›Vernunft‹ gestaltet ist, wobei diese als ›natürliche‹ begriffen werden. Solches kommt in Marc-Antoine Laugier's *Essaye sur l'architecture* (1755) zum Ausdruck, in welchem die Anwendung der geometrischen Gesetze des französischen Gartens auf die Stadt propagiert wird: Laugier vergleicht die Stadt mit einem Jagdwald, wobei die Straßen wie die Schneisen des Waldes anzulegen seien.¹⁶² Davon ausgehend wird mit Verweisen auf urbane Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts die Entwicklung

gegen den Entwurf von Innenräumen auch gegenüber der Verfasserin erwähnt; Florenz, Oktober 2001). Beim fraglichen Bild fällt auf, dass Superstudio dem Raum, der vom *Monumento Continuo* überfangen wird und an einem Wasserbassin flanierende Besucher vor dem Taj Mahal zeigt, nichts hinzugefügt hat. Vielleicht geschah dies mit der doppelbödigen Absicht, zwar Einblick ins Innere zu geben, ohne jedoch die Ausstattung offenzulegen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass der Bildausschnitt eine der Öffnungen im unteren Bereich des *Monumento Continuo* und damit einen Außenraum zeigt. In diesem Fall würde Superstudios Utopie die Kuppel und die Minarette des Taj umfassen und wäre nur in einem beschränkten Ausschnitt dargestellt.

¹⁶⁰ Dies. Utopia ..., 1971, S. 30.

¹⁶¹ Archizoom. Città, catena ..., 1970, S. 47.

¹⁶² Siehe Laugier, Marc-Antoine. *Essaye sur l'architecture*, Paris: Duchesne, 1755.

der modernen Stadt, des Funktionalismus und Rationalismus diskutiert – auf der Basis einer modernen Theorie, nämlich des Marxismus.

In den Bildern manifestiert sich das Überdenken des Themas als Anspielung, und zwar durch die Verwendung bestimmter Formulierungen, die im Kontext der Moderne besonders bedeutungsvoll sind: So integriert Archizoom etwa eine stark abstrahierte Version des Grundrisses von Claude-Nicolas Ledoux' *Maison de Plaisir* in den Plan der *No-Stop City*.¹⁶³ Durch diese Reverenz wird eine Architektur angeführt, die für die erste Phase der Moderne als exemplarisch gilt.

Allusionen an den *razionalismo* finden sich einerseits in der radikal abstrakten Formensprache der Konstruktion, andererseits in der extremen Flexibilität der Raumnutzung und einer maximalen Rationalisierung der Typengrundrisse und Schnitte. Alle genannten formalen und inhaltlichen Aspekte lassen sich im diskursiven Kontext der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne CIAM um 1930 oder der 1932 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigten Ausstellung *The International Style* lokalisieren und bilden – zusammenfassend formuliert – die Grundlage für ein kanonisiertes Vokabular der nachkriegszeitlichen Architekturproduktion in Europa und Nordamerika.

Die baugeschichtliche Entwicklung von der Industrialisierung zur Zeit der Aufklärung bis zum ›Modernismus‹ nach 1945 betrachtet Archizoom als einen Prozess, in dessen Verlauf die Architektur kontinuierlich eliminiert wird. So schreibt die Gruppe in *Città, catena di montaggio del sociale*: »[I]l fine ultimo dell'Architettura Moderna, è l'›eliminazione‹ dell'architettura stessa [sic].«¹⁶⁴ Durch die Kanonisierung des formalen Vokabulars und durch die Rationalisierung von Entwurf und Konstruktion, wie sie die industrielle Vorfertigung von Bauteilen erfordere, münde die architektonische Produktion letztlich in eine feststehende und beschränkte Serie: »[Una] ›Serie definitiva‹, al di là del tempo e dello spazio, in una Società resa omogenea dai Consumi

¹⁶³ Siehe Vignette 19, in Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 52.

¹⁶⁴ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 50.

[sic].«¹⁶⁵ Dabei wird nicht ausgesprochen, aber impliziert, dass die *No-Stop City* eine ›logische‹ Folge dieser Entwicklung sei.¹⁶⁶ Sie ist also gleichsam das Resultat des Eliminationsprozesses, der über eine Reduktion der Form zur ›bloßen‹, nahezu inexpressiven Struktur führt. Diesen Prozess bezeichnet Archizoom in *La distruzione degli oggetti* als »ridurre a zero«:

[Ridurre a zero] significa dunque liberare l'uomo dalle strutture formali ›significanti‹ [...], significa non intendere il design come struttura portante della figurazione [...] ma solo come parte neutra.¹⁶⁷

Ein solcher Reduktionsprozess wird in den Manifesten zum *Monumento Continuo* von Superstudio nicht explizit thematisiert. Vielmehr ist dort von einer »architettura ritrovata« die Rede, die sich mit dem »totalen Urbanisationsmodell« erschließe. Doch resultiert das Projekt aus der ausschließlichen Verwendung des »disegno unico«, was auf eine ›Eliminierung‹ des Entwerfens von Architektur hinausläuft. Ebenso stellt die Gitterstruktur, die der Utopie von Superstudio zugrunde liegt, eine maximale Reduktion des Dreidimensionalen dar.

Um noch einmal auf das diskursive Verhältnis der beiden Utopien zurückzukommen: Berücksichtigt man die zeitliche Abfolge, so steht mit dem *Monumento*

¹⁶⁵ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 50. Als weiteres Motiv für das Entstehen dieser ›Serie‹ von limitierten baulichen Elementen, die künftig die universale Formsprache darstellen würden, nennt Archizoom auch das Spannungsverhältnis, das aus der Partialität einer Auftragssituation und der allgemeinen Wirksamkeit eines realisierten Gebäudes hervorgehe. Das Vermitteln zwischen diesen Interessenspolen bewirke eine Reduktion auf wenige gemeinsame Nenner.

¹⁶⁶ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 50–52; siehe auch dies. *La distruzione ...*, 1971, S. 11.

¹⁶⁷ Archizoom. *La distruzione ...*, 1971, S. 11 (*Herv. Archizoom*). In diesem Text wird die Methode des »ridurre a zero«, der Reduktion auf null, im Zusammenhang mit dem Entwurf von Objekten behandelt, entsprechend ist sie dort auf die »Elimination« ihres »signifikanten Überbaus« ausgerichtet. Zugleich bezieht sie sich auf die »Destruktion« von jenen Aspekten in Architektur und Design, die deren Gebrauch determinieren und konditionieren. Auf diese Thematik wird im folgenden Kapitel eingegangen, in dem die Schreibweise der Florentiner Architekten untersucht wird.

Continuo zuerst Superstudios Versuch, die Stadt zur ›Architektur‹ zu machen.¹⁶⁸ Das heißt, in der Utopie von Superstudio besteht die Stadt nicht mehr aus einem Konglomerat unterschiedlicher Elemente, sondern aus einem homogenen, determinierten und geometrisierten Volumen. Daraufhin scheint Archizoom in *No-Stop City* das explizit gemacht zu haben, was aus dem *Monumento* eigentlich hervorging: eine reine Struktur.

Ausgehend von dieser sich abzeichnenden Tendenz der Gegenläufigkeit soll in der weiteren Diskussion der Projekte dem Verhältnis der Ähnlichkeiten und Unterschiede besondere Aufmerksamkeit zukommen. Wie bereits vermerkt, besteht die auffälligste Differenz in den »paesaggi interni« der *No-Stop City*, die eine substanzielle argumentative Erweiterung gegenüber dem *Monumento Continuo* darstellen. An diesen Interieurs wird deutlich, dass die Stadt als menschlicher Lebensraum für Archizoom ein zentrales Thema ist. Dabei lassen sich zwei Schwerpunkte feststellen: einerseits die Diskussion sozioökonomischer und -politischer Strukturen des Kapitalismus als prägende Bedingungen der Stadtextur, andererseits Überlegungen zum Verhältnis zwischen dem urbanen Menschen und Objekten. In diesem Verhältnis soll der ›signifikante Überbau‹ von materiellen Gütern – etwa ihr sozialer Prestigewert oder ihre Funktion als ›Konsumfetische‹ – wegfallen; zwischen Menschen und materiellen Dingen soll sich eine neue Beziehung etablieren, die sich aus egalitär gestalteten, kreativen Abläufen in der Produktion und im Gebrauch von Gütern erschließt. Objekte, die auf solche Weise produziert wurden, bieten die Möglichkeit, innerhalb der gänzlich neutralen Struktur der *No-Stop City* individuelle Situationen immer wieder neu zu gestalten.

¹⁶⁸ Das Konzept von Superstudio war wesentlich geprägt durch Rossis Verständnis der Stadt als Architektur, wie er es in *L'architettura della città* formuliert hatte. Dort steht zu Beginn des Buches: »La città, oggetto di questo libro, viene intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo.« Allerdings ziehen die Florentiner aus dieser Prämisse eine extreme Konsequenz, die Rossi so weder propagiert noch entworfen hatte. Rossi, Aldo. *L'architettura della città*, Padua: Marsilio, 1966, S. 11.

Die Stadt als Lebensraum des Menschen wird zwar auch von Superstudio angesprochen, insofern als der *Monumento* die gesamte Erdbbevölkerung beherbergen soll. Wie sich dies aber konkret gestalten soll, bleibt offen; im Vordergrund der Argumentation stehen vielmehr Aspekte wie die Kontinuität des Geometrischen und des Monumentalen.

Eine grundsätzliche Gemeinsamkeit besteht hingegen darin, dass beide Projekte als kontinuierliche Strukturen formuliert sind. Die nähere Auseinandersetzung zeigt jedoch, dass die jeweils zugrunde liegenden Konzepte von Unendlichkeit divergieren. Beim *Monumento* besteht Endlosigkeit einerseits darin, dass für alle Beispiele fortwährend dasselbe Entwurfsprinzip, der »disegno unico«, verwendet wird; im Fall des linearen Typus manifestiert sie sich zudem durch das Fortlaufen der Struktur in eine Richtung. Bei Archizoom zeigen einige Bilder eine endliche Zahl finiter Volumina, die man sich aber aufgrund der seriellen Anordnung prinzipiell als endlose Reihe vorstellen kann. Darüber hinaus finden sich Darstellungen, in denen die *No-Stop City* als fortlaufend sich ausbreitende Konstruktion gestaltet ist. Dabei erfolgt die Ausbreitung aber nicht linear in eine Richtung wie beim *Monumento Continuo*, vielmehr dehnt sich die Stadtutopie Archizooms gleichermaßen in die Länge wie in die Breite aus.

Was die konkrete formale Gestaltung der Stadtutopien in den jeweiligen Abbildungen anbelangt, so ist die Geometrisierung sowohl für den *Monumento* wie auch für die *No-Stop City* konstitutiv. Sie bildet eine zentrale und dominant artikulierte Grundlage, mit vergleichbaren, aber nicht gleichen materiellen Resultaten.

Für den *Monumento Continuo* hat Superstudio zweierlei Typen vorgesehen: Der eine besteht in einer orthogonalen, linearen Form, die zuweilen Öffnungen oder strebepfeilerartige Stützkonstruktionen aufweist; diese Elemente sind aber nie beliebig, sondern immer in regelmäßigen Abständen gesetzt. Der andere objekthafte Typus des *Monumento* ist ebenso orthogonal, wobei die in kompositen Formen bestehenden Varianten axial- oder punktsymmetrisch gestaltet sind.

Für Archizooms Stadtutopie ist das Geometrische insofernstituierend, als sämtliche Artikulationsformen des Projekts auf einer orthogonalen Rasterstruktur beruhen. Bei der jeweiligen konkreten Gestaltung steht aber nicht wie bei Superstudio

die ›reine‹, prismatische Form des Stadtkörpers im Vordergrund, die durch eine vollkommen gleichmäßige Oberfläche noch betont wird. Die *No-Stop City* weist zwar eine geometrisierte Oberfläche auf; Elemente laufen parallel oder sind auf der Basis von ineinandergreifenden Rastern mit je verschiedenen Einteilungen gesetzt. Im Unterschied zum *Monumento* sind die Volumina der *No-Stop City* jedoch öfters mit dreidimensionalen Objekten versehen: Etwa befinden sich an der Oberfläche Kugeln oder Röhren, bis hin zum voll entwickelten Dachgarten mit Vegetation, Wasserflächen und geodätischen Kuppeln.

Beim Vergleich des strukturellen Aufbaus der beiden Projekte zeigt sich wiederum eine prinzipielle Ähnlichkeit bei abweichenden Details. Der *Monumento Continuo* basiert auf zwei elementargeometrischen Grundlagen, die in einem komplementären Verhältnis stehen: zum einen auf dem Würfel, zum anderen auf dessen Negativform, dem quadratischen Gitter des »disegno unico«. Archizoom geht zwar von einem ebensolchen Gitter aus, doch beruht dieses ursprünglich auf einem auf der Schreibmaschine getippten Punktraster. Der gleichmäßige Raster bildet die Voraussetzung für eine horizontale Ebene, welche mit Stützen besetzt wird; die so entstehende Raumstruktur kann beliebig geschichtet werden. Wie die verschiedenen Grundrisse zeigen, werden die einzelnen Geschosse nach Funktionen untergliedert, wobei ihre Disposition zur Orthogonalität des Rasters in Bezug gesetzt ist: Dies geschieht beispielsweise durch Einordnung oder Überlagerung weiterer geometrischer Strukturen wie Diagonalen und Kreisformen, oder durch kontrastierende Elemente mit polymorphen, organischen Formen wie geschwungene Wände, Teiche und Wegnetze in den Dachgärten. Daraus entsteht eine Differenz zwischen horizontaler und vertikaler Ebene, die im *Monumento Continuo* – soweit ersichtlich – nicht besteht.

Wenn auf dieser Grundlage die Frage nach der strukturellen Interdependenz der zwei Stadtutopien erneut gestellt wird, so bestünde ein Aspekt der ›diskursiven Weiterentwicklung‹ der beiden Projekte darin, dass Archizoom die formale Rigidität Superstudios aufzuweichen beginnt: Die Dominanz des Quadrats wird gelockert, die Hermetik des prismatischen ›Stadtkörpers‹ im allseitigen Ausufern gemildert oder durch Elemente wie Kugeln und Röhren ›kontaminiert‹, während im Innern der orthogonale Raster durch die Überlagerung anders proportionierter Raster überschrieben wird.

Über das dialektische Verhältnis der beiden Stadtutopien geben aber auch jene Bilder Aufschluss, in denen sie sich formal annähern. Eine ausgesprochene Ähnlichkeit besteht zwischen dem objektartigen Typus des *Monumento* und Archizooms großstädtlichen, in Photomontagen dargestellten Volumina von 1969, jenem *No-Stop City*-Projekt *avant la lettre*, das unter *Discorsi per immagini* publiziert worden war. Die Mehrzahl besteht aus finiten, geometrisierten Körpern, so etwa *Edificio residenziale per centro storico*, *Belvedere* oder *Roof garden*.¹⁶⁹ Insbesondere die linearen Volumina des Blattes *Quartieri paralleli per Berlino* weisen signifikante Übereinstimmungen mit dem *Monumento Continuo* auf. Diese Bezüge stehen sicherlich in Verbindung mit dem Überraschungsbesuch von Natalini, Frassinelli und Toraldo im Büro der abwesenden Kollegen, wobei sie ebendiese Photomontagen entdeckt hatten.

Solches gilt auch für die formal-konzeptuelle Parallele zwischen Archizooms visualisierter Intervention am Roten Platz in Moskau, *Unità d'habitazione in Piazza Rossa* (1969), und Superstudios Photomontage, die den *Monumento* im Bereich des New Yorker *Rockefeller Centers* zeigt.¹⁷⁰ Vergleichbar ist die unvermittelte Art, mit welcher die Struktur in einen bestehenden Kontext ›implantiert‹ wird. Divergenzen bestehen hier darin, dass Archizooms Konstruktion das Bestehende überragt, während der *Monumento* Manhattan auf einer vermittelnden Höhe durchquert. Angesichts dieser Bilder stellt sich die Frage, inwiefern es sich hier um einen Gegenvorschlag mit politischem Hintergrund handelt, denn einem Repräsentationsort der kommunistischen

¹⁶⁹ Davon zu unterscheiden sind organische Formen wie *Colline di riporto su città di pianura*, oder konkrete Formen wie das blitzförmige Logo der Gruppe in *Sventramento a Bologna* oder die reklametafelähnliche *Wind Town*. Nicht unter *Discorsi per immagini* in *Domus* publiziert, aber der gleichen Serie angehörend und ebenfalls nicht durch geometrische Elementarformen strukturiert sind Volumina wie das Hochhaus in Löffelform und das Hochhaus mit applizierten Blüten des Kautschukfeigenbusches (*Grattacielo con foglie di ficus*). In der Publikation *Utopia della qualità – utopia della quantità* werden diese zusammen mit der *Wind Town* als »utopia della qualità« bezeichnet, was sich im Gegensatz zum utopischen Konzept der *No-Stop City* befindet, die eine »utopia della quantità« sei; siehe: Utopia ..., 1971, S. 31 u. 32 sowie *Decorazione tessile per Piazza Rossa* resp. *Unità d'habitazione in Piazza Rossa*, in *Andrea Branzi* ..., 1992, S. [54].

¹⁷⁰ *Unità d'habitazione in Piazza Rossa* wurde zwar nicht unter *Discorsi per immagini* veröffentlicht, gehört aber zu derselben Serie. Siehe *Andrea Branzi* ..., 1992, S. [54].

Weltmacht steht jener der kapitalistischen gegenüber: Archizooms Utopie dominiert das Zentrum von Moskau, Superstudios Projekt ›durchkreuzt‹ – unterwandert? – den ›Bauplan‹ von New York. Entsprechend ist man geneigt, eine 1972 publizierte Montage Archizooms, die den Konstruktionsort der *No-Stop City* am nordöstlichen Stadtrand von New York anzeigt, als weiteres ›Argument‹ in der utopischen Dialektik zu lesen.¹⁷¹ Mit diesem Bild wird die Intervention dezentralisiert, in den suburbanen Bereich verlegt. Damit wird das Verhältnis von Zentrum und Peripherie in den Blick gerückt, was angesichts der politischen Position der Autoren wohl auch heißt, dass der Fokus von den Monumenten als Bedeutungsträger eines Machtdispositivs wegbewegt und in den unsignifikanten Bereich der ausufernden Vorortssiedlungen verlagert wird. Archizoom vollzieht damit jedoch nicht nur eine Abwendung von den ›Monumenten der Macht‹, sondern rückt jene Zone ins Blickfeld, in der die zeitgenössische Stadt gebaut wird. Denn in diesem Bereich findet kein qualitatives, sondern nur noch ein rein quantitatives Wachstum statt: In den unkontrolliert ›wuchernden‹ Vorstädten entstehen jene »quartieri omogenei«, jener gesichtslose Siedlungsteppich, der in *No-Stop City* visualisiert ist. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass dieses Bild in der zuletzt publizierten Fassung des Archizoom-Projektes auftaucht.

¹⁷¹ Archizoom. Archizoom Associati, 1972, [S. 16–17].

3. Schreibweisen des Utopischen

3.1. Schreibweise: Form als Wert

Im Zusammenhang mit der Publikation von Superstudios *Storyboard per un film* hatte der damalige Co-Direktor von *Casabella*, Giovanni Klaus Koenig, eine editorische Vorbemerkung geschrieben, in welcher er die Polyvalenz des *Monumento Continuo* und eine dadurch mögliche Vielfalt von Lektüren thematisierte:

Il lettore, scorrendo questa sequenza di disegni di Superstudio, potrà giudicarli in vario modo, ma il suo giudizio dipenderà anche dalla chiave di lettura, o meglio, dai codici con i quali questo messaggio grafico sarà decodificata. Codici che possono essere assai diversi, e non è facile parlarne in poche righe.¹⁷²

Was Koenig im Zusammenhang mit dem *Monumento Continuo* hervorhebt, gilt grundsätzlich für beide Projekte. Entsprechend werden in diesem Kapitel die Kodifizierungsverfahren von Archizoom und Superstudio untersucht und Dekodifizierungen vorgeschlagen. Wie Koenig zu Recht vermerkt, sind dabei unterschiedliche Aspekte zu berücksichtigen, was einige Detailliertheit erfordert.

Koenigs Begriffe des »messaggio grafico« – der grafischen Botschaft im Sinne eines visualisierten Projekts – und der »codici« – der Regelsysteme, nach denen eine Botschaft verfasst und der Lektürehorizont des Empfängers strukturiert ist – gehen auf die italienische Semiologiedebatte der 1960er Jahre zurück.¹⁷³ Dieser Kontext und auch Koenigs Darstellung legen nahe, in einem ersten Schritt die Verfasstheit der beiden

¹⁷² Koenig, Giovanni Klaus. Editorische Vorbemerkung zu Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 18.

¹⁷³ Die Definitionen der Begriffe »messaggio« und »codice« richten sich entsprechend nach ihren spezifischen Bedeutungen in der italienischen Architektursemiologie. In den 1960er Jahren war für Semiologie als allgemeine Theorie der Zeichen, Zeichensysteme und Zeichenprozesse auch die Bezeichnung Semiotik gebräuchlich. Im Januar 1969 hatte ein internationales Komitee von Forschenden sich auf den Terminus Semiotik geeinigt, ohne jedoch den Gebrauch von Semiologie völlig auszuschließen. Da im Umfeld von Archizoom und Superstudio überwiegend der letztere Begriff gebräuchlich war, soll er hier ebenfalls verwendet werden.

Utopien zu analysieren. Dabei wird von einer Theorie der Schreibweise ausgegangen, die der französische Literatur- und Kulturtheoretiker Roland Barthes in den 1950er Jahren entwickelte. Diese Theorie wurde international diskutiert und gerade auch in Italien auf breiter Ebene rezipiert, genauso wie Barthes' nachfolgende semiologische Schriften.

Unter dem Gesichtspunkt der Schreibweise soll ein bestimmtes Verfahren der Bild- und Textproduktion in den Blick gerückt werden, bei dem das formale Resultat mit einer spezifischen Autorenhaltung in Zusammenhang gebracht wird. Den Begriff der Schreibweise – »écriture« – hat Roland Barthes in seiner 1953 publizierte Schrift *Le degré zéro de l'écriture* entwickelt. Nach Barthes besteht die Schreibweise grundsätzlich im selbstreflexiven Moment eines literarischen Werkes. Dieses Moment sei weder mit dem Begriff der Sprache noch mit jenem des Stils zu fassen. Denn mit dem Begriff der Sprache meint Barthes das System Sprache, das verfügbar und allen zugänglich ist, während er dem Stil die Bedeutung einer individuellen Ausdrucksweise zuschreibt, die persönlich, subjektiv und in diesem Sinne unbewusst ist. Demgegenüber ist Schreibweise eine »Form als Wert«: Sie ist intentional, denn sie entsteht aus der dezidierten und reflektierten Wahl eines Tones, eines Ethos, einer formalen Realität. Schreibweise bezeichnet also das spezifische literarische Engagement einer Autorschaft mit einer signifikant politischen Dimension, die sich in der Art und Weise des erzählerischen, literarischen oder gestaltenden Umgangs mit einem Gegenstand manifestiert.¹⁷⁴ Mit der Frage nach der Schreibweise der Florentiner bezieht man also sowohl die reflexive Dimension ihres Schaffens wie auch ihr Engagement mit ein.

¹⁷⁴ Siehe Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1953 (ital. *Il grado zero della scrittura*, Turin: Einaudi, 1954). Die Übersetzung von »écriture« mit Schreibweise richtet sich nach der deutschsprachigen Ausgabe, siehe ders. *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. v. Scheffel, Helmut, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. Die obige Darstellung stützt sich auch auf Sigrid Weigels Erläuterungen zum Begriff Schreibweise, siehe: Konstellationen, kleine Momentaufnahmen, aber niemals eine Kontinuität. Ein Gespräch über Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung von Frauen. Karin Fischer im Interview mit Sigrid Weigel, in Fischer, Karin/Kilian, Eveline/Schönberg, Jutta (Hgg.). *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*, (Attempto Studium Generale) Tübingen: Attempto, 1992, S. 116–133.

Im Zusammenhang mit den Stadtutopien ist zudem auch von Interesse, was Barthes in seinem Buch als spezifische Schreibweise moderner Autoren charakterisiert. Die politische, antibürgerliche Position der Florentiner Architekten koinzidiert mit der Schreibweise, die Barthes der literarischen Produktion zuordnete, die historisch aus dem Kontext der Klassenkämpfe um und nach 1848 hervorgegangen war. In der Folge manifestierte sich in der Literatur der Moderne immer wieder von Neuem der Versuch, die institutionalisierte Literatursprache als Medium und Bedeutungsträger einer sozialen Hierarchie und Klassensegregation zu zerstören. Die ursprünglichen Momente in der Entwicklung einer solchen Schreibweise situiert Barthes in Gustave Flauberts Begriff der ›Literatur als Fabrikation‹ und in Stéphane Mallarmés ›Mord‹ an der institutionalisierten Literatursprache. In der Folge zeigte sich bei Autoren wie Maurice Blanchot, Albert Camus, Raymond Queneau oder Alain Robbe-Grillet – der insbesondere für Archizoom wichtig war – eine Tendenz zur Überwindung der Schreibweise überhaupt, ein Streben nach dem »degré zéro«, dem »Nullzustand« der Literatur.¹⁷⁵ Dieser »Nullzustand« besteht für Barthes in einer traditionslosen Unmittelbarkeit der Sprache, gleichsam einer Neutralität. Doch ist dieser neutrale Zustand in der konkreten Praxis nie vollständig realisierbar, sondern stellt vielmehr eine Utopie dar, auf welche sich das Schreiben ausrichtet: Realisierbar ist nur eine fortdauernde Negierung, um die jeweils aufgestellten formalen Werte zu zerbrechen.

Auch die beiden Florentiner Gruppen steuern in ihren Stadtutopien auf eine Art »Nullzustand« zu, indem sie ihre Formensprache durch eine systematisch betriebene Reduktion hin zum Nichts im Sinne einer ›Nicht-Form‹ tendieren lassen. Signifikant ist dabei, dass die extrem reduzierte Form auf das formale Nichts *verweist*.¹⁷⁶ Diese

¹⁷⁵ Die Bedeutung von Robbe-Grillet hoben vor allem Branzi und Deganello hervor (Gespräche mit der Verfasserin, Mailand, Oktober 2001). Siehe auch Branzi. *La gioconda ...*, 1972, S. 30. Sottsass veröffentlichte in seiner Zeitschrift *Pianeta Fresco*, No. 1, 1967, und No. 2, 1968, Beiträge von Archizoom und Robbe-Grillet.

¹⁷⁶ Es wäre falsch, hier zu fordern, dass die konsequente ›Nicht-Form‹ in einer Darstellung zu bestehen hätte, die ›Nicht(s)‹ (mehr) wäre. Eine solche ›Nicht-Darstellung‹ würde gleichsam in der Homogenität des ›Nichts‹ versinken und so dem thematischen Kontext entfallen. Um also das ›Nichts‹ in einem spezifischen Diskussionszusammenhang anzusprechen, wie hier dem der Reduktion des Formalen auf das ›Nichts‹ hin, muss mit der Verweisform operiert werden.

Deutung stützt sich aber nicht nur auf den formalen Befund der Zeichnungen und Photomontagen, sondern auch auf die in diesem Zusammenhang verwendete Begrifflichkeit der Autoren. So nennen die Archizoom-Architekten ihr Vorgehen ein »ridurre a zero«: *»una operazione tendente a ridurre a zero tutte le comunicazioni simboliche che attraverso gli oggetti vengono fatte.«*¹⁷⁷ Solches »Operieren« fasst die Gruppe unter dem Begriff der »distruzione degli oggetti« zusammen:

Distruggere gli oggetti significa dunque liberare l'uomo dalle strutture formali »significanti« che agiscono con le loro interrelazioni come media figurali alla sua azione, condizionandola e reprimendola come tutte strutture morali, culturali e di comportamento.¹⁷⁸

Folglich geht es für Archizoom darum, einen »spazio-vuoto-attrezzato« zu schaffen. Ein solcher Raum wird zwar mit den jeweils notwendigen Ausstattungen versehen, diese weisen aber möglichst neutrale und in diesem Sinne un-signifikante Formen auf. So schreibt die Gruppe über die menschliche Wohnung als »ausgestatteten Leerraum«:

[C]ioè come un parcheggio neutro dentro il quale sia possibile operare liberalmente al di fuori di una figurazione architettonica e spaziale preesistente. Il diritto ad elaborare privatamente il proprio habitat significa non riconoscere nessuna »cultura ufficiale« e insieme riconoscere nella libertà l'unica cultura possibile.¹⁷⁹

Dass damit eine Utopie in den Blick genommen wird, welche mit dem Schaffen zwar angestrebt, aber nicht vollständig realisiert werden kann, lässt sich an verschiedenen

¹⁷⁷ Archizoom. La distruzione ... , 1971, S. 11 (*Herv. Archizoom*). »Ridurre a zero« steht hier als grundsätzliche Strategie für das Schaffen von Dingen, also auch von »oggetti architettonici«.

¹⁷⁸ Ebd. Die Architekten fahren fort: »Ridurre a zero la »comunicazione attraverso gli oggetti« significa anche non intendere il design come struttura portante della figurazione della casa, ma solo come parte neutra, funzionalmente esatta, che ha il solo scopo di sgombrare la casa stessa assolvendo al maggior numero possibile di servizi. Il problema non deve essere più quello se produrre a macchina la casa o se trasformare la casa in una macchina. Il problema è semmai quello di garantire le condizioni ottimali sul piano del comfort, permettendo alla casa di funzionare come »spazio-vuoto-attezzato«.

¹⁷⁹ Ebd.

Stellen der Schriften von Archizoom festmachen. Solches belegt einerseits die Bestimmung der eigenen Methode als Streben »nach dem Nullpunkt«: »*un'operazione che tende a ridurre a zero.*« Andererseits ist es der Bemerkung zu entnehmen, mit der die Gruppe ihre Postulate in *La distruzione degli oggetti* abschließt: »[I]l vuoto che noi qui descriviamo è una semplice ipotesi strategica.«¹⁸⁰ Im Text von Archizooms Beitrag zum Wettbewerb für die Universität Florenz, zu dem die Gruppe *No-Stop City* eingereicht hatte, wird die anvisierte Utopie schließlich in einer Metapher zur Darstellung gebracht: »L'unica forma architettonica che avremmo voluto produrre era dunque un banco di nebbia vagante sulla pianura tra Firenze e Pistoia.«¹⁸¹ Dieser Vorschlag ist jenseits der Bedingungen von Architektur: jenseits jeder Verortung, jenseits jeder festkörperlichen Materialisierung und jenseits jeder finiten Form. Damit ist quasi ein Nichts, ein »Nullpunkt« erreicht.¹⁸²

Superstudio erörtert diese Thematik in den Manifesten zu *Discorsi per immagini* und zu *Deserti naturali e artificiali* nicht explizit. Das geschah vermutlich deshalb nicht, weil sich die Architekten in kurz zuvor publizierten Manifesten bereits auf eine Schreibweise am »Nullpunkt« verpflichtet hatten. In den 1969 entstandenen *Istogrammi d'architettura* skizziert die Gruppe ihre Arbeitssituation und eine darin begründete Vorgehensweise, die in einem umfassenden Reduktionsprozess bestehe:

¹⁸⁰ Ebd. Auch in den rückblickenden Gesprächen bezeichnen die Archizoom-Architekten ihre Entwurfsmethode als ein »azzeramento dell'architettura«. Gespräch der Autorin mit Branzi, Deganello, Mailand, Oktober 2001, Corretti, Florenz, November, 2001. Diese rückblickend gemachten Äußerungen dürfen als relevant gelten, weil sie dem in der *No-Stop City* Dargestellten nicht widersprechen.

¹⁸¹ Archizoom. Progetto di concorso per l'università di Firenze, 1972, S. 11. Die zitierte Argumentation wird zwar im Zusammenhang des Wettbewerbsbeitrags gemacht; sie wird deshalb hier allgemein auf das Projekt bezogen, da jener Beitrag wie gesagt als eine Fassung der *No-Stop City* zu verstehen ist.

¹⁸² Siehe auch Branzi. *La gioconda ...*, 1972, S. 32: »L'avanguardia architettonica [...] tende a ridurre a zero tutti i processi di progettazione, rifiutando il ruolo di settore disciplinare impegnato a prefigurare attraverso le strutture ambientali un futuro già scelto da altri [i.e. della classe borghese e fondamentalmente del sistema capitalistico, mts.].«

In quegli anni poi divenne molto chiaro che continuare a disegnare mobili oggetti e simili casalinghe decorazioni non era la soluzione dei problemi dell'abitare nemmeno di quegli della vita e tantomeno serviva a salvarsi l'anima ... Diviene anche chiaro come nessuna beautificazione o cosmesi era bastante a rimediare i danni del tempo, gli errori del uomo e le bestialità dell'architettura ... Il problema quindi era quello di distaccarsi sempre più da tali attività del design adottando magari la teoria del minimo sforzo in un processo riduttivo generale.¹⁸³

Dieser Reduktionsprozess führt zum »disegno unico«, einem bloßen Gitterwerk und damit einer Form des Dreidimensionalen, die nicht mehr weiter reduzierbar ist. Dass dieser Prozess auf einen Moment zuläuft, der als eine Art »Nullpunkt« gedacht wird, kommt auch bei Superstudio in einer Metapher zum Ausdruck: »Gli istogrammi si chiamavano anche ›Le Tombe degli Architetti‹.«¹⁸⁴

Im Manifest *Viaggio nelle regioni della ragione* (1966–69), einer Art Vorläufer des Storyboard, beschreibt Superstudio zudem die momentane Arbeitssituation als eine Suche nach der »architettura scomparsa«. Diese Formulierung kann als Darstellung eines Kontextes gelesen werden, in dem jegliche architektonische Kultur verschwunden und in diesem Sinne an einen »Nullpunkt« gelangt ist. Im bloßen Gitterwerk des »disegno unico«, das aus Superstudios Reduktionsprozess hervorgeht, ist eben diese »verlorene Architektur« gespiegelt. Zugleich wird ihre Wiedergewinnung in einer Weise betrieben, in der das Problem des Verschwindens mit den Mitteln des Problems selbst angegangen und gerade die Architektur am »Nullpunkt« zum Programm erhoben wird. Von dieser Doppelstrategie legt auch der Schluss des Manifests ein ausgesprochen fiktional klingendes Zeugnis ab:

¹⁸³ Superstudio. Istogrammi d'architettura, in *Domus*, No. 497, 1971, S. 46. Die Datierung vor den *Monumento Continuo* stammt von den Autoren; siehe: Ricerce, progetti e realizzazioni principali, in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 91. Bei der Veröffentlichung von *Istogrammi* in *Domus* wurde das Manifest nicht gedruckt; hier wird nach dem Abdruck in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 7, zitiert. Im Manifest zum Projekt *Istogrammi* hatten die Architekten das vorgelegte Entwurfsprinzip zwar noch nicht mit »disegno unico« bezeichnet, aber als Operationsprogramm bereits ausformuliert.

¹⁸⁴ Superstudio. *Istogrammi*, 1979 (1969), S. 7.

Ma il viaggio non è ancora finito ... In attesa di altre notizie viene spontaneo chiederci: »Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'architettura misteriosamente scomparsa?«¹⁸⁵

Das Verschwinden der Architektur wird schließlich auch im Filmprojekt *Super-superficie* thematisiert. Es stellt eine weiterentwickelte Variante des *Monumento* dar, welche für die New Yorker Ausstellung *Italy: The new domestic landscape* entworfen wurde.¹⁸⁶ So lautet die Überschrift zu Superstudios Katalogbeitrag: *A short moral tale on design, which is disappearing*.¹⁸⁷ Im nachfolgenden Text wird gegenüber dem »disegno unico« ein weiterer Reduktionsschritt vollzogen: Fortan soll ganz auf eine volumetrisch-körperliche Architektur verzichtet und somit das dreidimensionale Gitter auf einen zweidimensionalen Raster reduziert werden. Über diese Bahnen würde der Mensch mit allem Lebensnotwendigen versorgt, damit er ein Leben in existenzieller Freiheit führen kann:

Possiamo immaginare una rete d'energia ed informazioni estesa ad ogni area abitabile e capace di divenire il supporto per una vita libera dal lavoro di una nuova (potenziata) umanità. [...] Nel modello, questa rete è rappresentata da una superficie cartesiana squadrettata, che naturalmente non è da intendere nel

¹⁸⁵ Superstudio. Viaggio nelle regioni della ragione, in *Domus*, No. 479, 1969, S. 40, 24.

¹⁸⁶ Zugleich bildet *Supersuperficie* den Ausschnitt *Vita* aus Superstudios Filmprojekt über *Die fundamentalen Handlungen des Lebens* (siehe: Gli atti fondamentali ... : Vita, 1972, S. 15–26; Gli atti fondamentali ... : Educazione 1, 1972, S. 100–104; Gli atti fondamentali ... : Educazione 2, 1972, S. 27–31; Gli atti fondamentali ... : Ceremonia, 1973, S. 34–41; Gli atti fondamentali ... : Amore, S. 30–35, 1973; Gli atti fondamentali ... : Morte, 1973, S. 43–52; sowie den Wiederabdruck in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 43–86).

¹⁸⁷ Dass hier der Begriff des »design« steht, kann auf zweierlei Weisen verstanden werden. Zum einen bezeichnet er im Sinne von »disegno« den Entwurf überhaupt, von der Stadtplanung bis zum Kleinobjekt. Andererseits wird er aber im spezifischen Kontext dieser Ausstellung verwendet, die der italienischen Produktegestaltung, dem »industrial« oder »product design« gewidmet war.

suo senso fisico, ma solo come una metafora visivo-verbale di distribuzione ordinata e rationale delle risorse.¹⁸⁸

Auch in dieser Fassung findet sich ein Schlusswort, das einen utopischen ›Nullpunkt‹ beschreibt: »La progettazione di una regione libera dalla pollution [sic] del design è molto simile a un progetto di paradiso terrestre ... «¹⁸⁹

Dass in den Arbeiten Archizooms und Superstudios Parallelen zu Barthes festgestellt werden können, ist mehr als ein rein zufälliges Zusammentreffen. Bereits zu Beginn dieses Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass Barthes gerade im Italien der 1960er Jahren ein weit über die Literaturwissenschaft hinaus bekannter Theoretiker war. Seine Schriften lagen in italienischen Übersetzungen vor und wurden unter anderem in Zeitschriften wie *Marcatrè* und *Op. Cit.* publiziert; beides sind Medien eines kulturwissenschaftlichen Diskurses, der Architektur, Filmwissenschaft, Kunst, Literatur-

¹⁸⁸ Superstudio. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 46 u. 48. Dieser Text wurde zuerst in englischer Sprache veröffentlicht, siehe Superstudio. *Description of the Microevent/Microenvironment*, in Ambasz, Emilio (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Katalog zur Ausstellung, Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 242: »We can imagine a network of energy and information extending to every properly inhabitable area. Life without work and a new ›potentialized‹ humanity are made possible by such a network. (In the model, this network is represented by a Cartesian ›squared‹ surface, which is of course to be understood not only in the physical sense, but as a visual-verbal metaphor for an ordered and rational distribution of resources.)« Die später publizierte italienische Version weist denselben Gehalt, aber eine andere Argumentationsabfolge auf. Die englische Übersetzung stammt von Francis Brunton, der Ehefrau von Natalini, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass der Wortlaut den Intentionen der Autoren entspricht.

¹⁸⁹ Dies. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 52. Der englische Begriff »pollution« kann als Verweis auf die vorangegangene englische Fassung angesehen werden: »The designing of a region free from the pollution of design is very similar to a design for a terrestrial paradise ... «; dies. *Description ...*, 1972, S. 250–251.

theorie, Musikwissenschaft und Philosophie ein gemeinsames Forum bot. In diesem interdisziplinären Umfeld ist auch das Schaffen der Florentiner anzusiedeln.¹⁹⁰

Die Rezeption Barthes' in Architektenkreisen steht im Zusammenhang mit der erwähnten Semiologiedebatte der 1960er Jahre, die von einem sprachwissenschaftlich begründeten Verständnis von Architektur ausging. Zwei wichtige Exponenten dieser Debatte waren Giovanni Klaus Koenig und Umberto Eco, die beide für die »architetti radicali« besonders relevant sind, da sie an der Florentiner Architekturfakultät unterrichteten.¹⁹¹

Eco war in Florenz erst ab 1967 tätig. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Begründer von Archizoom und Superstudio zwar bereits ihr Studium abgeschlossen, doch waren sie an der Fakultät weiterhin als Assistenten präsent. So wurden Ecos Unterrichtsthemen von allen Gruppenmitgliedern wahrgenommen, auch wenn nur ein Teil von ihnen seine Lehrveranstaltungen besuchte.¹⁹² Betrachtet man die um 1970 verfassten Texte beider Gruppen, so zeigt sich, dass von Ecos Theorien wichtige Impulse

¹⁹⁰ In italienischen Architektenkreisen wurden insbesondere rezipiert: *Le degré zéro de l'écriture* (ital. 1954), *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957 (ital. 1966), *Essais critiques*, Paris: Seuil 1964 (ital. 1966), Introduction à l'analyse structurale du récit, in *Communications*, No. 8, 1966, S. 1–27, *Éléments de semiologie*, Paris: Seuil, 1964 (ital. 1965) sowie: *Semiologia e urbanistica*, in *op. cit.*, No. 10, 1967, S. 7–17 (Erstpublikation von *Sémiologie et urbanisme*).

¹⁹¹ Eco soll auf einem Lehrstuhl für *decorazioni interni* unterrichtet haben. Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Frassinelli und Belluzzi, Florenz, Juni 1998; mit Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti und Bartolini, Florenz, November 2001.

¹⁹² Zu Eco vermerken die Architekten beider Gruppen, dass er als Lehrer auch für die jüngere Generation der Florentiner »Radikalen« wichtig war, also für die Gruppen U.F.O., 1999/9999 und Zziggurat sowie für Gianni Pettena. Insbesondere die Gruppe U.F.O. soll durch seinen Unterricht motiviert eine Art »urbane Semiologie« betrieben haben, etwa in der Form von happeningartigen Interventionen in der Stadt, die sie als *Urboeffimeri* (1968) bezeichneten. Die ehemaligen Archizoom-Architekten begründen ihre Distanz gegenüber Eco zudem damit, dass ihnen damals die Semiologie zu apolitisch, weil zu stark auf Formales konzentriert erschienen sei – eine Haltung, die durchaus in Frage gestellt werden kann (Gespräche der Verfasserin mit Deganello, Mailand, Oktober 2001, sowie Corretti und Bartolini, Florenz, November 2001). Den Einfluss von Eco betont seinerseits der Begründer von U.F.O., Lapo Binazzi (Florenz, Juni 1998).

ausgingen. Grundsätzlich versteht Eco die Semiologie als Kulturwissenschaft und geht davon aus, dass sämtliche Phänomene der Kultur unter dem Blickwinkel der Kommunikation untersucht werden können, ja dass Kultur *essenziell* Kommunikation sei. Entsprechend betrachtet er auch das Zeichensystem der Architektur als Kommunikation, wobei diese wesentlich Rhetorik ist.¹⁹³ Koenig legte den Fokus zunächst auf die Analogie von Architektur und Sprache, um in Seminaren diese Prämisse bezüglich ihrer semantischen Dimension zu diskutieren. Nicht zuletzt unter dem Einfluss von Eco befasst er sich gegen Ende der 1960er Jahre verstärkt mit der Architektur als Kommunikationsmittel.¹⁹⁴

¹⁹³ Siehe Eco, Umberto. *Proposte per una semiologia dell'architettura*, in *Marcatrè*, No. 34/35/36, 1967, S. 58–77. Im ersten Kapitel, »Architettura e comunicazione« schreibt Eco unter »Architettura e semiologia«: »Se la semiologia non è solo la scienza dei sistemi di segni riconosciuti come tali, ma la scienza che studia *tutti* i fenomeni di cultura *come se* fossero sistemi di segni – basandosi sull'ipotesi che in realtà tutti i fenomeni di cultura *siano* sistemi di segni, e cioè che la cultura sia essenzialmente *comunicazione* – uno dei settori in cui la semiologia trova maggiormente sfidata dalla realtà su cui cerca di far presa è quello dell'architettura.« Ebd. S. 58. Dieser Aufsatz bildete das Kapitel über Architektursemiologie in seinem 1968 erschienenen Buch *La struttura assente*, das 1972 vollständig überarbeitet wurde und zunächst in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Einführung in die Semiotik* erschien.

¹⁹⁴ Koenig, Giovanni Klaus. *Analisi del linguaggio architettonico*, Florenz: Libreria Editrice Fiorentina, 1964, sowie ders. *Architettura e Comunicazione*, Florenz: Libreria Editrice Fiorentina, 1969. Im Archiv des Studio Alessandro Magris, Via XXIV Maggio 24, in Florenz (im Juni 1998 als *Archivio Superstudio* bezeichnet), fand die Verfasserin ein Exemplar von Koenigs *Architettura e Comunicazione*. Auf dem Buchrücken ist der Name Roberto Magris aufgestempelt, im Buch fand sich ein Programm von Koenigs Seminar *Semiologia ed Architettura. Metodi di analisi del linguaggio architettonico e ricerche sperimentali di gruppo*. Magris bestätigte seine Teilnahme an diesem Seminar. Auf Koenig angesprochen, beschreiben ihn die meisten der Archizoom- und Superstudio-Architekten als Professor, den sie aufgrund seiner besonderen Gelehrtheit schätzten. Umgekehrt sei Koenig ihnen geradezu mit Antipathie begegnet. Diese Haltung zeigt sich mittelbar in den erwähnten distanzierten Vorbemerkungen Koenigs zu den Publikationen von *No-Stop City* und *Monumento Continuo* in *Casabella*; siehe: *Città, catena ...*, in *Casabella*, No. 350–351, 1970, S. 43; *Deserti ...*, 1971, S. 18. – Zu Koenigs Überlegungen zu Architektur und Sprache siehe auch *Difficoltà di una critica semantica dell'architettura*, Florenz: Electa, 1963, sowie *Architettura e Comunicazione*, Florenz: Electa, 1970.

Im Folgenden steht zur Diskussion, in welcher Weise sich semiologische Ansätze, wie das Verständnis von Architektur als Sprache oder die Ausweitung des Textbegriffs auf visuelle Elemente – etwa Bilder –, in den Stadtutopien von Archizoom und Superstudio niedergeschlagen haben.

3.2. Bilddiskurse – Schreibweisen des Andeutenden

Das primäre Merkmal der architektonisch-urbanistischen Diskurse von Archizoom und Superstudio besteht wie festgestellt darin, dass sie in zwei verschiedenen Artikulationsmodi, also je auf einer Bild- und einer Textebene konzipiert sind. Damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text. Davon ausgehend, dass im Fall der beiden Stadtutopien das Projekt jeweils mit der Veröffentlichung vollendet ist – also die Veröffentlichung die Realisierung des Projekts darstellt –, wird die Bild-Text-Relation anhand der publizierten Fassungen diskutiert. Diese sind in ebenso eigenwilligen wie durchdachten Layouts gestaltet, so dass sie – zumindest weitgehend – nach Vorgaben der Florentiner entstanden sein müssen, insbesondere bei den Publikationen in *Domus* und *Casabella*, zu deren Redakteuren persönliche Kontakte bestanden.¹⁹⁵

Als erstes soll untersucht werden, wie Bilder und Texte in den Projektdarstellungen zueinander in Beziehung gesetzt sind. Daran knüpfen sich Fragen nach spezifischen Eigenarten der Projektvisualisierung und dem quantitativen Verhältnis der zwei Artikulationsmodi. Jenseits der gedruckt vorliegenden Layouts lässt sich grundsätzlich feststellen, dass die Projekte beider Gruppen ebenso text- wie bildlastig sind: Einem variierenden, aber immer beträchtlichen Textumfang steht eine ebenso

¹⁹⁵ Eine Einflussnahme wäre auch in jenen Fällen denkbar, wo die Florentiner Architekten für bestimmte Ausgaben einer Zeitschrift verantwortlich zeichneten, so bei der Zeitschrift *in* für die Ausgaben *La distruzione degli ogetti* und *Distruzione e riappropriazione della città*. Allerdings war *in* – im Gegensatz zu *Domus* und *Casabella* – das Medium einer kleinen, spezialisierten ›Szene‹ und hatte eine vergleichsweise geringe Auflage und ein entsprechend beschränktes Budget, was die Gestaltungsmöglichkeiten einschränkte, umgekehrt aber in engem Rahmen auch Experimente zuließ.

variierende wie beträchtliche Anzahl von Bildern gegenüber. Innerhalb dieses Paradigmas lassen sich zwei Arten von Bild- und Textverhältnissen ausmachen.

Erstens finden sich visuelle und argumentative Verschränkungen von Bild und Text: So umrahmen Zeichnungen, Photographien und Photomontagen den Text, oder eine über das Blatt ausgebreitete Textstruktur ist mit Bildern durchsetzt. Zuweilen laufen Text- und Bildkolonnen auch parallel; dabei ist der Text gleichsam bildartig in Einzelabschnitten im Blockformat gesetzt. Zweitens finden sich ganze Bildseiten, deren Textanteil höchstens aus einer Überschrift besteht: Herausgegriffen sei das Blatt *No-Stop City. Residential Parkings. Climatic Universal Sistem*; man beachte dort auch die graphische Gestaltung des Titels, der seinerseits Bildqualitäten aufweist – also eigentlich ein Bild darstellt, darüber hinaus auf ›Vor-Bilder‹ referiert und bildliche Assoziationen hervorruft. Mit dieser Titelseite wird im ›Frontispiz‹ die programmatische Überschrift der Erstpublikation realisiert: *discorso per immagini*. Dieses Vorgehen beschränkt sich aber nicht nur auf den Titelbereich. Druckseiten, auf denen Zeichnungen und Photomontagen dominieren, finden sich auch innerhalb der publizierten Projekte; der Textanteil beschränkt sich dort auf die Bildüberschriften.¹⁹⁶

Angesichts dieser vielfältigen und vielfachen Verschränkung von Bild und Text stellt sich die Frage, was diese Konzeption für die Lektüre der Projekte bedeutet. Sie wird wohl zumeist mit dem interessierten Blick auf die Bilder einsetzen, um dann den Text einzubeziehen. Der argumentative Zusammenhang erschließt sich folglich graduell, in einer zwischen beiden Darstellungsebenen wechselnden Lektüre: also einer Art Verifikation des Gelesenen anhand der architektonischen Formen und visualisierten Situationen, um anschließend die so gewonnenen Einsichten wieder am Text zu überprüfen. Dabei lässt sich das, was eingangs als Eigenschaft des Diskurses bezeichnet wurde – nämlich jenes »discurrere«, das »hin und her laufen« der Argumente zwischen

¹⁹⁶ Darüber hinaus gibt es auch – allerdings sehr selten – reine Textseiten, siehe Superstudio. Modell einer totalen Urbanisation, 1969, [s.p.]; da der Katalog zur Grazer Biennale *Trigon* ein einheitliches Layout aufweist, hatte Superstudio wohl keinen Einfluss auf dessen Gestaltung. Siehe auch Archizoom. Città, catena ... , 1970, S. 44, 46, 48, 50; dort sind die einzelnen Textabschnitte wie die Zeichnungen in jeweils separaten, rechteckigen Einheiten gesetzt; eine reine Textseite findet sich auch in der Publikation unter dem Titel *Utopia* ... , 1971, S. 30.

den zwei Stadtutopien und zwischen ihren jeweiligen Fassungen –, auch in der Mikrostruktur des einzelnen Projekts feststellen: ein inhaltliches ›Hin und Her‹ zwischen den beiden Artikulationsmodi. Diese Dynamik dürfte zwar bis zu einem gewissen Grad von der Textlektüre angestoßen werden, kann aber in einer beliebig gestalteten Lektürebewegung ablaufen.

Wollte man dieses Bild-Text-Verhältnis jenseits der Rezeptionsdynamik in ein poetologisches Konzept fassen, könnte man von einem Chiasmus im erweiterten Sinn sprechen. Zwar lässt sich keine kreuzweise syntaktische Stellung aufeinander bezogener Redeteile zwischen Bild und Text feststellen, was aufgrund der strukturellen Differenzen beider Medien unmittelbar auch gar nicht möglich ist. Doch sind die thematisierten Inhalte immer sowohl auf der Bild- wie auf der Textebene formuliert und so in einem erweiterten Sinne kreuzweise korrespondierend.

Dies gilt insbesondere für die Extremform der Verflechtung von Bild und Text in Superstudios *Storyboard per un film* – der in gewisser Hinsicht denn auch die Konsequenz einer solchen Schreibweise darstellt: Dort entwickelt sich die Argumentation auf der Ebene der Zeichnungen wie der Kommentare parallel und korrespondiert fast durchgehend.

3.3. Das Bild als Text

Eine eingehende Auseinandersetzung mit den Projekten kann aber nicht nur zeigen, dass Bild- und Textebene quantitativ gleich gewichtet sind und in der graphischen Darstellung verwoben wurden; zusätzlich lässt sich feststellen, dass die Grenzen der Kategorien Bild und Text in gewisser Weise durchlässig werden.

Verschiedene semiologische Theoretiker, darunter auch Barthes, stellten eine Analogie zwischen Architektur und Text her, die sich auf die Bauwerke selbst, aber auch auf die verschiedenen Formen der Projektdarstellung und damit auf das Bildmaterial bezog. Die Bilder können insofern als Texte im weiteren Sinne angesehen werden, als sie aus bedeutungstragenden Elementen bestehen, die innerhalb des Bildes wiederum in bedeutungsvolle Relationen gestellt sind. Mit anderen Worten, die Bildelemente sind gleichsam zu einer zusammenhängenden Argumentation gruppiert. Ein

solcher Gebrauch des Begriffs Text, bei dem die bildliche Darstellung in Analogie zu den Strukturmerkmalen eines geschriebenen Textes gesetzt wird, kann sich zwar nicht auf eine entsprechende explizite Definition der Archizoom- und Superstudio-Architekten stützen. Die Reflexion von Architektur auf einer semiologischen Grundlage findet sich aber etwa in einem Abschnitt von *Città, catena di montaggio del sociale*, in dem Archizoom die Wahl der Darstellungsmedien wie folgt begründet:

Per compiere tale operazione [di una Teoria Urbanistica di Classe] noi utilizziamo un linguaggio classico scritto, ed uno grafico, più strettamente disciplinare [sic].¹⁹⁷

Nach diesem Grundsatz wird also sowohl die textliche wie die bildliche Darstellung als »Sprache« verstanden. Darüber hinaus findet sich in den anschließenden Sätzen aber auch die – von Koenig vertretene – Bestimmung der Architektur als »Sprache«:

Il primo [il linguaggio classico scritto] ci fornisce strumenti di analisi ampiamente collaudati; il secondo [il grafico] ci permette una elaborazione creativa dei risultati del processo stesso.

Ma la creatività in questo caso è rappresentata solo dall'uso del linguaggio architettonico ad un livello esplicativo diretto, altrimenti impossibile.¹⁹⁸

Wie an diesen Bestimmungen sichtbar wird, differenziert Archizoom zwischen dem Text als Medium der Analyse einerseits und dem Bild als Medium der Kreativität und der direkten Erläuterung andererseits. Die Möglichkeit, eine unmittelbar verständliche Aussage zu machen, wird also dezidiert einer in Bildern zum Ausdruck kommenden »Architektursprache« zugeschrieben, was impliziert, dass die »klassische geschriebene Sprache« zwar nicht weniger wichtig, aber nur mittelbar erläuternd ist.¹⁹⁹ In Bezug auf

¹⁹⁷ Archizoom. *Città catena ...*, 1971, S. 44.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Deganellos, der im Gespräch mit der Verfasserin die Manifeste zur *No-Stop City* als in mancher Hinsicht problematisch bezeichnete: So wären sie in bestimmten Abschnitten oft zu dunkel formuliert und wiesen Widersprüche auf. Entsprechend solle sich für eine historisch-kritische Auseinandersetzung die Lektüre auf die Pläne, Zeichnungen und Photomontagen konzentrieren, denn in diesem

No-Stop City ist diese Differenz jedoch zu relativieren. So darf der Produktionsvorgang des Schreibens, Zeichnens und Collagierens als ein in jedem Fall kreativer angesehen werden. Wie im Folgenden noch an weiteren Aspekten zu zeigen sein wird, kommen in der Produktion beider Medien auch die gleichen Verfahren zur Anwendung.

Auch Superstudio definiert die Architektur als Sprache; allerdings wird dies erst im Rückblick so formuliert. Um 1980 reflektiert Natalini über das Frühwerk der Gruppe im Fragment *Architettura con figure* wie folgt:

Se l'architettura è un linguaggio, il suo fine è la comunicazione. Se la retorica è l'arte della comunicazione efficace, il suo fine è convincere gli ascoltatori. L'architettura retorica è allora un architettura che convince. Questa architettura si costruisce col disegno prima e coi materiali poi, ma anche e soprattutto per mezzo di figure retoriche, quali la metafora e l'allegoria.²⁰⁰

An dieser Ausführung ist bezüglich der Fragestellung nach dem Verhältnis von Bild und Text aufschlussreich, dass Architektur – in Ahnlehnung an Eco – unter Berücksichtigung rhetorischer Momente als Sprache bestimmt wird. Ausgehend von der sprachlichen Rhetorik verweist Natalini auf eine analoge Verwendung von Allegorien und Metaphern in der Architektur: Beide Artikulationsmodi würden auf eine »überzeugende« Mitteilung abzielen. Explizit gilt diese Bestimmung auch für den »disegno« und demzufolge für die bildliche Ebene. Über die formale Analogisierung hinaus nimmt Natalini auch eine konstruktive vor: Sowohl die Architektur als auch die Sprache, und im Speziellen die kunstvolle Rede, sind für ihn konstruierte *Gebilde*.

Bildmaterial wären die Gehalte viel kohärenter und prägnanter dargelegt (Mailand, November 2001). Dieser Sicht ist allerdings nicht vorbehaltlos zuzustimmen, denn auch den Bildern mangelt es nicht an Enigmatischem, Widersprüchlichem – nur wird dies in erster Linie ihrer spezifischen Komplexität zugeschrieben.

²⁰⁰ Weiter unten schreibt er: »Molto spesso si raggiunge solo un'architettura balbettante.« Natalini. Tre frammenti di poetica, 1980–82: 3. Architettura con figure, in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 8. Dass in diesem Argument die Materialisierung gleichwertig neben die »Zeichnung« gestellt wird, hat Natalinis Wendung zur Praxis am Ende der 1970er Jahre zum Hintergrund. Jenseits der Sprachmetapher fällt die Betonung der rhetorischen Dimension auf. Dieser Aspekt soll im nachfolgenden Kapitel diskutiert werden.

Es zeigt sich also, dass Archizoom wie Superstudio eine Analogie zwischen Architektur und Sprache herstellten und auf dieser Grundlage Architektur als »direkt erklärendes« beziehungsweise »effizientes« Mittel der Kommunikation betrachteten. Insofern die Sprache ein Mittel zur Textproduktion darstellt – wie auch der Text ein Mittel zur Kommunikation ist –, wird das vorangehend formulierte Verständnis der bildlichen Darstellungen des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* als Texte im erweiterten Begriffssinn durch die Bestimmungen der Autoren gestützt.

3.4. Der Text als Bild

Über das eben Aufgezeigte hinaus lässt sich die ›Auflösung‹ der kategorialen Geschlossenheit von in Bildern und Worten formuliertem Text auch noch in anderer Weise nachweisen. So sind umgekehrt auch Texte in einem bestimmten Sinne Bilder, nämlich insofern, als der Text strukturelle Merkmale des Montageverfahrens aufweist: Inhaltliches ›Material‹, das aus dem Unterricht, aus zufälliger oder gezielter Lektüre, aus informellen Gesprächen oder Fachdiskussionen stammt, wird zu einem narrativen Zusammenhang kombiniert. Wie bei der Photomontage oder Collage, deren spezifische Konstitution des ›Zusammengesetzt-Seins‹ an der formal unvermittelten Fügung ihrer Elemente sichtbar bleibt, wurde in den Texten der Stadtutopien eine auf die Montage von Argumenten zurückgehende, parataktische Struktur ungeglättet belassen. Diese ist als formale, inhaltliche und stilistische Heterogenität auf unterschiedlichen Ebenen des Textes wirksam.

Eine solche Hypothese bedarf der genaueren Untersuchung. Betrachtet man den jeweiligen Text in seiner Gesamtheit, so manifestiert sich diese Heterogenität in einer Argumentationsstruktur, die eher zu einer Aneinanderreihung denn zu einer argumentativen Entwicklung hin tendiert.

Diese tendenzielle Reihung ist je nach Autorschaft und Projektfassung unterschiedlich gestaltet: In Superstudios Text zu *Discorsi per immagini* werden einzelne Argumentationsstränge unterbrochen, um später in der Art eines »ceterum censeo« wieder aufgenommen zu werden; damit werden die Inhalte mit einer gewissen

Eindringlichkeit transportiert. Die Argumentation im Storyboard verläuft hingegen in einzelnen, in sich geschlossen Abschnitten, die aneinandergereiht als ein ›Diskurs der Folgerichtigkeit‹ auftreten: So finden sich Abschnitte, in denen historische Architekturen thematisiert werden, aber auch Historiographie betrieben wird. An diese schließen unvermittelt parabolische Passagen an, um wiederum Gestaltungsprogramme mit anthropologisch-soziologischen Einsprengseln folgen zu lassen.

Dieselbe intratextuelle Heterogenität weist auch der Textkörper zu Archizooms *No-Stop City* auf: Gesellschaftliche Analysen stehen in abruptem Wechsel neben allegorisierenden Passagen; auf Thesen über moderne Architektur folgen Analysen von industriellen Produktionsabläufen, die dann übergangslos von Überlegungen zu städtebaulicher Typologie abgelöst werden.²⁰¹

Die Heterogenität besteht aber ebenso sehr in strukturellen und qualitativen Differenzen innerhalb der einzelnen thematischen Abschnitte. Untersucht man diese nach formalen Gesichtspunkten, stößt man auf ein Nebeneinander von referierten Thesen, eigenen Überlegungen, von Zitaten und markierten Schlüsselbegriffen einer damals etablierten Wissenschaftsprosa; dabei werden Referenzen nur zum Teil ausgewiesen.²⁰² ›Brüche‹ im Text entstehen aber auch dadurch, dass bestimmte Passagen im Kontrast zum generell verwendeten Zeichenformat in Kapitälchen oder Großbuchstaben gedruckt sind. Darüber hinaus schufen die Archizoom-Architekten zusätzliche Uneinheitlichkeit, indem sie eine teilweise Großschreibung von Nomen pflegten. Solches ist aber nicht als bloßer Verstoß gegen die italienische Rechtschreibung zu verstehen, sondern diente der Emphase zentraler Begriffe, wie »Metropole« oder »Kapital«, in Anspielung auf die deutschsprachigen Originaltexte von Karl Marx und Friedrich Engels.

²⁰¹ Der beschriebene Sachverhalt trifft insbesondere auf den Text *Città, catena di montaggio del sociale* zu; siehe Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 43–52.

²⁰² Bei den Archizoom-Texten fällt auf, dass Zitate durch Anführungszeichen – » « – und zuweilen durch Angabe der Autorschaft gekennzeichnet sind, während Schlüsselbegriffe und Wendungen einer damals etablierten Wissenschaftsprosa durch doppelte Winkelklammern – ›‹ – markiert sind. Diese Argumentationselemente sind wiederum verschränkt mit resümierten und eigenen Thesen, wobei Referenzen ebenfalls nur zum Teil ausgewiesen sind.

Inhaltlich wird Heterogenität durch kategoriale Unvollständigkeit erzeugt, man erinnere sich etwa an die von beiden Gruppen dargestellten historischen Entwicklungen, an welche sie ihre Stadtutopien anknüpfen.²⁰³ In kategorialer Hinsicht manifestieren sich aber auch Inkohärenzen, wo die Texte nicht oder nur im weitesten Sinne zugehörige Elemente enthalten. Als Beispiel unter anderen sei hier Superstudios Storyboard herausgegriffen: Dort werden im Abschnitt *LE CITTÀ* exemplarische Verwendungen des *Monumento Continuo* vorgestellt, am Beispiel von Coketown, Graz, Florenz und New York. In diesem Kontext findet sich unvermittelt das Beispiel der »Autobahn«, das nur in dem Sinne als kategorial zugehörig betrachtet werden kann, als Superstudio dieses Verkehrsbauwerk wohl als *das* signifikante städtebauliche Element des 20. Jahrhunderts betrachtet. Solches wird dort allerdings nicht explizit dargelegt, sondern muss in Kenntnis gleichzeitig entstandener Schriften erschlossen werden.²⁰⁴ An diesem Beispiel wird auch deutlich, dass Definitionen von Begriffen und Kategorien fehlen: Was also genau mit »città« und »architettura«, mit »utopia« und »progetto«, mit »sistema« und »monumento« bezeichnet wird – um nur einige der zentralen Termini zu nennen –, bleibt unscharf.

Untersucht man die Projekte daraufhin, wie sie in geschichtswissenschaftliche Diskurse eingeschrieben sind, also wie sie einerseits auf historische Gegebenheiten abgestützt werden und wie andererseits mittels der Projekte Geschichtsschreibung betrieben wird, so trifft man auch hier auf Unschärfe und Heterogenität. Zwar werden der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* historisch begründet; auch können die Verweise und das In-Bezug-Setzen von Fakten durchaus als gelehrt gelten. Diesen qualitativ überzeugenden Aspekten steht jedoch eine oberflächliche und pseudo-

²⁰³ Siehe Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 1.–8.; S. 20, 33.–39.; siehe Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 43–52.

²⁰⁴ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 73.–80. Schriften, auf welche sich die obige Interpretation der Autobahn als signifikantes städtebauliches Element abstützt, sind etwa Natalini, Adolfo/Toraldo di Francia, Cristiano. *Dall'industria al tecnomorfismo*, in *Necropoli*, No. 6–7, 1969–1970, S. 13–26; Superstudio. *Design d'invenzione ...*, 1969, S. 28; dies. *Viaggio nelle regioni della ragione*, 1969, S. 39–40. Zum Beispiel »Coketown«: Dieser Ortsname geht auf Charles Dickens' Roman *Hard Times*, London 1854, zurück, in welchem die Stadt Liverpool den metaphorischen Namen Coketown trägt.

methodische Argumentation entgegen, die einer Architekturtheorie beziehungsweise einer Historiographie mit wissenschaftlichem Anspruch keineswegs genügt.

Heterogenitäten zeigen sich auch in der literarischen Qualität der Texte. So finden sich Passagen, die als komplexes Geflecht von Bedeutungen auf mehreren Ebenen konstruiert sind; man stößt auf so elaborierte Formulierungen wie *Mise-en-abîme* und Alliterationen. Als Beispiel sei hier nur Superstudios Formulierung »souvenirs di viaggio da un viaggio nelle regioni della ragione« aus dem Storyboard herausgegriffen. Ebendort finden sich auch Homonymien. So lautet der Zwischentitel des nachfolgenden Abschnitts *Come illuminare il deserto*, wodurch implizit ein Bezug zu den dort thematisierten Utopien des Zeitalters der Aufklärung, des »illuminismo«, hergestellt wird.²⁰⁵ Darüber hinaus trifft man aber auch auf verkürzende und verweisende Darstellungen; häufige Wortwiederholungen verleihen der Argumentation eine gewisse Redundanz und damit nicht zuletzt auch eine obstinate Atmosphäre. Exemplarisch sei dazu eine Formulierung von Archizoom aus *Utopia della qualità, utopia della quantità* zitiert:

All'interno dunque di una unica legge oggettiva del suolo e dello spazio, come realtà necessariamente *omogenee e non discontinue* nella logica della Produzione e dei Consumi, si realizza il Modello della Città non discontinua ed omogenea, nella omogeneità e non discontinuità nella Campagna [sic].²⁰⁶

Durch die repetitive Terminologie fällt die Betonung der »non-discontinuità« und also der Kontinuität auf. An dieser Stelle wird eine Differenz – und damit ein weiterer Bruch – sichtbar, der sich auch beim Superstudio-Projekt findet: Die supponierte Folgerichtigkeit der Argumentation und die endlose Struktur der Stadt stehen in scharfem Gegensatz zur gebrochenen Struktur des Textes.

Weitere unelaborierte Formulierungen begegnen einem auch in Form von stichwortartigen Darstellungen. Diese argumentative Verkürzung ist in einigen Passagen sogar so weit getrieben, dass einzelne Begriffe mittels Schrägstrichen nur

²⁰⁵ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 20, 29., 33.–39.

²⁰⁶ Archizoom. *Utopia ...*, in *in*, No. 1, 1971, S. 30.

noch aneinandergereiht sind. Damit gerinnt die andernorts entwickelte Eloquenz zur bloßen Andeutung. Zu Letzterem ein Beispiel aus Superstudios Storyboard:

[Un blocco squadrato] come nodo di relazioni tecnologia/sacralità/utilitarismo tra uomo machina strutture razionali e storia.²⁰⁷

Diese offenkundige Heterogenität, die den Texten eine parataktische Struktur verleiht, besagt jedoch nicht, dass die Argumentation vollkommen zusammenhanglos wäre. Die inhaltlichen Relationen bestehen durchaus – oder können zumindest in solcher Weise gedacht werden –, nur sind sie kaum dargelegt, sondern vielmehr impliziert: in mehrdeutig verweisenden Begriffen, im Zitat oder in verkürzenden Resümees. Entsprechend soll diese Art, Themen nur anzusprechen und Gehalte anzudeuten, ohne sie auszuführen, nicht als Mangel verstanden werden. Vielmehr handelt es sich bei einer solchen Schreibweise um eine besondere Art der Poetisierung, die einer eigenen Ästhetik gehorcht.

Dass es sich dabei um ein bewusstes Verfahren handelt, zeigt eine Passage in einem Aufsatz Natalinis, den er 1973 als Einführung für die Ausstellung *Mindscapes* verfasste. Dort erklärt er zu ihrer Arbeit, dass sie in »Spuren«, in verweisenden Zeichen bestehe:

I segni che lasciavamo sulla carta, o i pezzi di foto incollati insieme, e le prospettive e l'assonometrie eliografate, e i pezzi usciti dalla copiatrice, quelli fatti con la matita colorata o quelli sfumati al aerografo [...] erano impronte e mappe per futuri viaggi.

Erano impronte di percorsi nei territori della volontà o della speranza. Erano piani di viaggi, programmi d'attività, calendari magici, liste di doni.²⁰⁸

In dieser Passage kommt eine generelle Faszination durch einen breiten kulturwissenschaftlichen Horizont im anthropologisch-metaphysischen Sinne zum Ausdruck, besonders im Vergleich mit »magischen Kalendern« und »Geschenklisten«.²⁰⁹ Zugleich

²⁰⁷ Siehe Wiederabdruck des Storyboard in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 12.

²⁰⁸ Natalini. *Presentazione ...*, 1979 (1973), S. 4.

²⁰⁹ Diese Begriffe müssen in den Kontext von Superstudios Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtsschreibung gestellt werden. Wie am Beispiel von Storyboard

ist mit diesen und den angesprochenen »Aktivitätsprogrammen« die auflistende Darstellung angesprochen. Die »Reisepläne« und »-karten« können als Metaphern dafür gelten, wie architektur- und ideengeschichtliche Kontexte in *Croquis* dargestellt werden.

In der Einführung zu einer monographischen Ausstellung in Rom thematisiert Natalini 1977 zwar nicht das Andeutende – beziehungsweise die »Spuren« –, doch geht er auf das – durch die fragmentierte Struktur bedingte – diskontinuierliche Moment der Projekte ein:

Lo spostamento continuo, la discontinuità, il superamento dialettico e la ›mossa del cavallo‹ (F. Menna) sono state le componenti motorie [del nostro lavoro, mts].²¹⁰

Für die Auseinandersetzung mit den Stadtutopien von Archizoom und Superstudio wirkt sich die Konzeption dieser Projekte wie folgt aus: Wer den Argumentationsgehalt erschließen will, muss an der Produktion des Sinnzusammenhangs partizipieren. Dies bedeutet, dass das jeweils Angedeutete durch die Assoziationsleistungen der Rezipierenden vervollständigt wird, was wiederum heißt, dass die gegebene heterogene Verfasstheit erst durch die Interpretationsleistung der Rezipierenden eine gewisse Kohärenz erhält.

belegt wurde, erarbeitete die Gruppe den *Monumento* aus breit angelegten ideen- und architekturgeschichtlichen Zusammenhängen. In diesem Rahmen stellte sich auch die Frage nach den Gegenständen der Geschichtsschreibung und der Form ihrer Tradierung. So werden im ersten Manifest zum *Monumento Continuo* im Rahmen der Genealogie historischer Monumente die Darstellungen von »kosmischen Achsen« (siehe »calendari magici«) zusammen mit »Gesetztafeln« erwähnt (siehe *Discorsi ...*, 1979 (1969), S. 9). Gerade im Bereich der sogenannten Vor- und Frühgeschichte bilden Gesetzes- und Gabenlisten oder »magische Kalender« – d. h. astronomisch-astrologisch begründete Darstellungen von Ereignissen und Bestimmungen – die »Fakten« der historiographischen Rekonstruktionen. Das Interesse an historischen Diskursformen, die von einer wissenschaftlichen Entwicklungsgeschichte abweichen, ist auch durch die Auseinandersetzung der Florentiner mit kulturanthropologischen Fragen motiviert.

²¹⁰ Natalini, Adolfo. *Presentazione/Descrizione/Dichiarazione*, in *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978, [s.p.]; Natalini gibt an, den Text 1977 geschrieben zu haben, siehe Wiederabdruck in ders. (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 5.

Aufgrund der Feststellung dieses Umstands soll in einem letzten Abschnitt die Frage nach der strukturellen Analogie zwischen Bild und Text nicht mehr hinsichtlich ihrer Konstruktion, sondern aus der Perspektive des Wahrnehmungsvorgangs gestellt werden. Als Grundlage dieser Diskussion sollen zunächst die generellen Differenzen zwischen der Lektüre von Bildern und von Texten angesprochen werden. Dabei wird von einer Typologie ausgegangen, die auf Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) rekurriert. Diese Wahl wurde bewusst getroffen, weil Lessing in diesem Aufsatz zentrale Momente der beiden Artikulationsmedien Bild und Text einander in einer Weise gegenüberstellt, die innerhalb der Moderne eine allgemeinere Gültigkeit beanspruchen kann.²¹¹

Lessing folgend kann die Struktur bildlicher Darstellungen als eine Koexistenz von Bedeutungsträgern – und somit von Gehalten – verstanden werden, die in dieser ›Ordnung‹ simultan wahrgenommen werden. Demgegenüber ist die Struktur der Darstellung im Text als lineare Abfolge von Bedeutungsträgern – und somit ihrer Gehalte – zu begreifen, die sich entsprechend konsekutiv erschließen.²¹²

²¹¹ Obwohl der *Laokoon* seit seiner Veröffentlichung Gegenstand kontroverser Diskussionen war, wurde die dort dargestellte Unterscheidung von Bild und Text in ihren Grundzügen kaum bestritten. Der paragonale Diskurs über Bild und Text weist eine über Lessing weit hinaus reichende Tradition auf, die ihre Wurzeln in der antiken Doktrin der *ut pictura poesis* hat.

²¹² »Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. | Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. | Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. | Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise

Im Fall der Texte von Archizoom und Superstudio wird nun diese linear-konsequente Struktur insofern aufgebrochen, als jede Andeutung an und für sich auf ein Ganzes verweist. Dieses Ganze entsteht in dem Moment, wo der Leser die Andeutung durch seine Assoziationen ›vervollständigt‹. In diesem *gedachten Ganzen* sind alle assoziierten Gehalte in einer simultanen Koexistenz vorhanden. Somit weist das jeweils Gedachte jene ›Ordnung‹ von Gehalten auf, wie sie Lessing den Bildern zuschrieb. Zusammenfassend gesagt, eröffnet sich also über die Assoziation des Lesers mit jedem Stichwort, mit jedem angesprochenen Thema jeweils ein ganzes ›Bild‹. So gesehen

durch Körper. | Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. | Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. | Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.« Lessing, Gotthold Ephraim. XVI., in *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, (Universal Bibliothek No. 271) Stuttgart: Reclam, 1987, S. 114–115; siehe auch S. 113. (*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, neue, vermehrte Auflage, hg. v. Karl Gotthelf Lessing. Berlin: Voss & Sohn, 1788, Originalausgabe 1766.)

Mit Werken futuristischer und kubistischer Maler wurde die von Lessing festgestellte Beschränkung auf die Darstellung einer Situation durchbrochen, was allerdings an der Bildordnung als Koexistenz von Körpern und Farben im Raum nichts ändert. – In der obigen Darstellung wird, was Lessing für Dichtung und Malerei feststellte, auf die allgemeineren Begriffe Text und Bild übertragen. Dies geschieht aber nicht in der Absicht, Lessings Kategorien grundsätzlich zu erweitern, sondern weil hier die Bilder Archizooms und Superstudios als Kunstwerke im Sinne eines gemalten Kunstwerks verstanden werden und weil ihre Texte eine signifikant poetische Dimension aufweisen.

Was die Simultaneität der Wahrnehmung von Bildern betrifft, so ist damit ein Paradigma gesetzt, entwickelt aus dem Gegensatz zum konsekutiven Ablauf der Textlektüre. Im Detail betrachtet verläuft auch die Bildlektüre als Rezeptionsprozess in der Zeit, weil nicht sämtliche Elemente eines Bildes mit einem Blick gleichermaßen intensiv erfasst werden; siehe dazu etwa Rudolf Arnheims Überlegungen zum Ablauf der Bildlektüre, u.a. in *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, London: Faber and Faber, 1956 (Erstausgabe: University of California Press: Berkeley, Los Angeles 1954); ders. *Visual thinking*, London: Faber and Faber, 1970.

entwickeln sich dann die aus Fragmenten gefügten Texte innerhalb der Lektüre zu einer ›Kette‹ von ›Bildern‹.

Diese Interpretation erschließt wiederum eine weitere Einsicht bezüglich der bildlichen Darstellungen der beiden Florentiner Gruppen in Form von Photomontagen. Denn auch die montierten Elemente sind an und für sich ›Andeutungen‹: Als solche deuten sie sowohl auf den ursprünglichen Zusammenhang, aus dem sie ›herausgeschnitten‹ sind, zurück, als auch auf die Gehalte des komponierten Bildes hin. Entsprechend werden auch sie erst im Verlauf der Lektüre durch die assoziative Partizipation der Rezipierenden ›vervollständigt‹ – immer wieder anders und immer wieder neu. Das heißt, jene simultan-koexistente Ordnung von Gehalten ist in den Photomontagen doppelt vorhanden: Zum einen auf der materiellen Ebene des realen Bildes, zum anderen in jenem *gedachten Ganzen*, das in den Gedanken der Betrachtenden entsteht.

Die zentralen Punkte der vorangegangenen Überlegungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Sowohl Archizoom als auch Superstudio setzen Text und Bild als gleichgewichtige Artikulationsmedien ein, um damit eine Theorie darzustellen. Im Kontext damals aktueller semiologischer Ansätze wurde die Vorstellung des Textes als Zeichensystem analogisierend auf die Bildebene ausgedehnt; der Begriff des Textes trifft also über die Manifeste hinaus ebenso auf die Zeichnungen und Photomontagen zu. Weiter wurde deutlich, dass die Montage in beiden Stadtutopien ein zentrales Verfahren darstellt, das sich in einer parataktisch angeordneten Struktur von Bild und Text materialisiert hat. Die Elemente der Bilder wie der Texte werden also in einem analogen Vorgehen zusammengestellt und komponiert; die Fügung zu einer linearen, konsekutiven Argumentation beziehungsweise die Fixierung zu einem rechteckigen, zweidimensionalen Bild erfüllt dabei lediglich die Funktion eines äußerlichen Rahmens. Folglich können die Texte auch als Bilder begriffen werden.

Mit der Feststellung all dieser Strukturähnlichkeiten von Bild und Text zeigt sich, dass *Discorsi per immagini* als Konzept verstanden werden muss, das sich auf sämtliche Artikulationsmedien der Projekte erstreckt. Dieses Konzept begünstigt wiederum eine besondere ästhetische Qualität: In ihren theoretischen Beiträgen entwickelten Archizoom und Superstudio eine eigentliche Poetik des Fragmentierten;

dadurch entfaltet sich in ihrer Schreibweise eine Ästhetik der Andeutung, des Uneindeutigen und Impliziten.

3.5. Schreibweisen der Ironie

Zu Beginn dieses Buches wurde festgestellt, dass in der Literatur über den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* immer wieder auf deren ironische Dimension hingewiesen wird; auch die Architekten selbst thematisieren dies.²¹³ Ihr Gebrauch der Ironie geht mit einer besonderen Sensibilität für das Rhetorische im Allgemeinen einher, dessen Bedeutung bereits in der vorangegangenen Diskussion von Archizooms und Superstudios Verständnis der Architektur als Sprache deutlich wurde.

Explizit thematisiert wird die Bedeutung der Rhetorik vor allem bei Superstudio. Da aber auch Archizoom den Aspekt der »optimalen Kommunikation« der Sprache auf einem »direkt erklärenden Niveau« – und damit ein rhetorisches Moment – betont, können die folgenden Überlegungen auch für das Schaffen dieser Gruppe gelten. Eine solche Auffassung wird nicht zuletzt durch Celants Text *The ramification of design* gestützt: Wie im Kapitel zur Rezeption der Stadtutopien dargelegt, wird dort die

²¹³ Siehe etwa Natalini. *Presentazione ...*, 1979 (1973), S. 5. Auch andere Archizoom- und Superstudio-Mitglieder thematisieren in rückblickenden Gesprächen die ironische Verfasstheit der Stadtutopien (Gespräche der Verfasserin mit Frassinelli, Florenz, Juni 1998 und Oktober 1999; Toraldo di Francia, Florenz, Juni 2000; Branzi, Deganello, Mailand, Oktober 2001; Corretti, Florenz, November 2001). Als Verweis auf das Ironische kann zudem ein Motto verstanden werden, das die Archizoom-Architekten einer Publikation von *No-Stop City* vorangestellt haben. Es stammt aus Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*, also dem Werk eines grossen Ironikers der Literatur des 20. Jahrhunderts, und lautet wie folgt: »A mezzogiorno, in un giorno di una stagione qualsiasi. Non piove, eppure il cielo è uniformemente grigiastro, comune, senza festosità; nella strada è una luce opaca che esclude ogni mistero, ogni stranezza dell'anima.« Damit wird die unendlich eintönige Gleichförmigkeit der *No-Stop City* bereits im Motto der Veröffentlichung vorskizziert (siehe Archizoom. *No-Stop City*, 1970, S. 44; vgl. Mann, Thomas. *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 1975).

Bedeutung der rhetorischen Dimension für das Schaffen von Branzi und Archizoom hervorgehoben.²¹⁴

Bei Superstudio manifestiert sich eine grundsätzliche Emphase des Rhetorischen darin, dass der erste umfangreichere Werkkatalog vom Herausgeber Natalini mit dem Titel *Superstudio. Storie con figure 1966–1973* versehen wurde. Der Begriff »figure« meint hier die Redefigur; der Titel weist also darauf hin, dass der Inhalt rhetorisch gefärbte Geschichten enthält. »Storie con figure« deutet an, dass die Projekte in erster Linie als Fiktionen im literarischen Sinne zu verstehen sind; mittelbar werden sie aber auch als Reflexionen der (Architektur-) Geschichte bezeichnet.²¹⁵

Wie in der Diskussion über das Verhältnis von Bild und Text bereits angesprochen, äußerte sich Natalini zum Thema der Rhetorik auch in den *Tre frammenti di poetica*, die im Werkkatalog von 1982 publiziert wurden. Daraus sei hier noch einmal ein Ausschnitt wiedergegeben, der auch die bereits zitierte Stelle enthält:

Se l'architettura è un linguaggio, il suo fine è la comunicazione. Se la retorica è l'arte della comunicazione efficace, il suo fine è convincere gli ascoltatori. L'architettura retorica è allora un architettura che convince.

Questa architettura si costruisce col disegno prima e coi materiali poi, ma anche e soprattutto per mezzo di figure retoriche, quali la metafora e l'allegoria.

Un'architettura con figure struttura le metafore nel tempo costruendo complesse allegorie. Questa »architettura parlante« si costruisce faticosamente attraverso procedimenti artigianali (il disegno e la costruzione, appunto),

²¹⁴ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44; siehe auch Celant. *The ramification ...*, 1992, S. 4.

²¹⁵ Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979. Diese Interpretation wird durch eine Vorbemerkung Natalinis im selben Katalog unterstützt, wo er schreibt: »A distanza di anni avrei voluto mettere insieme tutte queste storie come un unico racconto illustrato dei nostri viaggi verso l'architettura, ed anche dentro e fuori l'architettura. Insomma, avrei voluto fare una storia di storie. [...] Poi avrei dovuto anche spiegare perché degli architetti si mettono a scrivere storie e a fare disegni che non sono progetti.« Datiert 3.7.79; ebd., S. [4]. Deganello bezeichnet die *No-Stop City* zudem rückblickend als einen »racconto« – wenn auch so un-literarisch wie möglich geschrieben. Dies kann wiederum als eine Spezifik moderner Schreibweisen im Sinne Barthes', als jenes Streben zum »Nullpunkt« hin verstanden werden.

attingendo a saperi diversi (la poesia, la filosofia, le scienze) in un continuo processo di ricomposizione.²¹⁶

Neben der Tatsache, dass in diesem Textausschnitt einmal mehr die interdisziplinäre Verortung von Superstudios Schaffen deutlich wird, springt die Betonung des Allegorischen ins Auge.²¹⁷ Dieses Moment der Schreibweise hatte Celant auch bei Archizoom hervorgehoben, liegt für ihn doch eine Besonderheit ihrer Entwürfe darin, dass sie »sich von der Realität in die Allegorie und den Symbolismus [verschieben]«. ²¹⁸ Im Zusammenhang mit der ironischen Dimension des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* ist der Verweis auf die Allegorie aufschlussreich, denn zwischen den beiden Aussageformen besteht eine strukturelle Ähnlichkeit: Beide werden als tropische Redeformen verstanden, die *Eines* sagen und ein *Anderes* meinen, deren Bedeutung also indirekt, auf einer zweiten Bedeutungsebene angelegt und durch die Äußerung verdeckt ist. Zum Verhältnis von Geäußertem und Gemeintem schreibt Beda Allemann in seinem Buch *Ironie und Dichtung*:

Die ironische Anspielung verweist auf ein hintergründig Mitgewußtes und Unausgesprochenes. Aus dieser unaufdringlichen, aber ständigen Verweisung stammt das Spielerische, Schwebende, Schillernde des ironischen Stils.²¹⁹

Dieses Oszillieren, das Allemann der Ironie zuschreibt, ist im Fall der Allegorie ebenfalls festzustellen: Auch in dieser Aussageform besteht durch das Verhältnis von

²¹⁶ Natalini. *Architettura ...*, 1982, S. 8.

²¹⁷ Der Begriff der ›architettura parlante‹ ist zudem auf die Auseinandersetzung der Florentiner mit der sogenannten ›Revolutionsarchitektur‹ zurückzuführen. Bedeutsam für diese Auseinandersetzung war neben den Werken Emil Kaufmanns vor allem Boullées Architekturtraktat *Architecture: Essai sur l'art* (ca. 1793), das von Rossi übersetzt und mit einem Vorwort versehen wurde (siehe *Architettura: Saggio sull'arte*, Übers. u. Einf. v. Rossi, Aldo, Padua: Marsilio, 1967).

²¹⁸ »[D]esign that slid from reality to allegory and symbolism«. Celant, *The ramification ...*, 1992, S. 4.

²¹⁹ Allemann, Beda. *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Neske, 1969, S. 12–13.

»gesagtem Bedeutenden und gemeintem Bedeutenden« ein semantisches Schillern.²²⁰ In diesem Kontext zeigt sich, dass Superstudio und Archizoom weitgehend eine Schreibweise des Uneigentlichen pflegten.

Was die ironische Gesamtstruktur der beiden Stadtutopien betrifft, so liegt in dieser Verfasstheit eine Schwierigkeit, die Allemann wie folgt beschreibt:

Ein wesentlich ironischer Text [...] ist etwas anderes als die Aneinanderreihung ironischer Bemerkungen. Es läßt sich das Ironische in ihm nirgends punktuell fassen. [...] Der hohe ironische Stil ist voll Anspielungen, aber es handelt sich um schwebende Anspielungen, denen der Charakter des Plötzlichen fehlt, der den Witz auszeichnet.²²¹

Zur Schwierigkeit, gesamthaft ironische Werke als solche zu bestimmen, äußert sich Uwe Japp in seiner *Theorie der Ironie* auf ähnliche Weise:

Wenn wir sie nicht an einzelnen Stellen erkennen können, wie können wir dann überhaupt auf distinkte Weise von ihr sprechen? Das macht die literarische Ironie zum Problem der Interpreten, die darüber streiten, ob ein bestimmtes Werk ironisch sei oder nicht.²²²

Im Fall der Archizoom- und Superstudio-Projekte lässt sich deren ironische Verfasstheit auf zweierlei Weisen festmachen: erstens an einem semantischen Aspekt, der die Projekte insgesamt betrifft, und zweitens an einzelnen Textpassagen, die rhetorisch anders gestaltet sind als ihr Kontext.

Unter dem Blickwinkel des Gesamtprojekts kann die Ironie aufgrund des grotesken Gehalts und des absurden Sinns belegt werden. Dass beide in dieser Weise qualifiziert werden, liegt an einer Inkongruenz mit der Erwartungshaltung der Rezipienten: Sie sehen sich mit etwas konfrontiert, das zunächst einem traditionellen

²²⁰ Siehe Freytag, Wiebke. Allegorie, Allegorese, in Ueding, Gert. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer, 1992, S. 330–393, Zitat S. 330. Der Vergleich mit der allegorischen Formulierung ist hier auf den Bereich der Rhetorik und auf die oben erwähnte Ähnlichkeit zwischen Allegorie und Ironie begrenzt. Die allegorische Dimension der Stadtutopien müsste ausführlicher untersucht werden.

²²¹ Allemann. *Ironie und Dichtung*, 1969, S. 12.

²²² Japp, Uwe. *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1992 (1983), S. 42.

Projekt im Sinne eines (künftig) realisierbaren architektonischen Vorschlags zu entsprechen scheint; ein Vorschlag, der überdies äußerst seriös wirkt, da er auf eine kulturgeschichtlich, anthropologisch und politisch begründete Argumentation abgestützt ist. Im Verlauf der Lektüre wird jedoch deutlich, dass die Projekte in hohem Maße von dem abweichen, was erfahrungs- und erwartungsgemäß im Bereich des Affirmativ-Konstruktiven und Realisierbaren liegt. Eine wichtige Funktion kommt dabei dem didaktischen Ton zu, der die Projekte durchzieht: Er ist (be-)lehrend, ja zuweilen pathetisch, und unterstreicht so scheinbar ihren konstruktiven Charakter. Durch diese spezifische Einfärbung wird die Unangemessenheit des Inhalts aber nur umso offensichtlicher.

Die Erkenntnis der ironischen Verfasstheit der Projekte kristallisiert sich also daran heraus, dass Erwartungshaltungen der Lesenden unterlaufen werden und eine mit dem jeweiligen Kontext verbundene Norm nicht eingehalten wird. Wie Japp schreibt, wird im Fall der Ironie

die jeweilige Norm nicht schlechthin über- oder unterboten, sondern zugleich dargeboten [...]. Diesen Mechanismus haben [Dan] Sperber und [Deirdre] Wilson als ironisches ›Echo‹ bezeichnet und damit die Ironie insgesamt als eine Aussageformation aufgefaßt, die den Charakter eines Echos auf eine Norm habe.²²³

Die zweite Weise, auf die sich die ironische Dimension von *Monumento Continuo* und *No-Stop City* belegen lässt, stützt sich auf Äußerungen, mit denen die Autoren selbst auf den eigentlichen Sinn der Projekte verweisen, die also gleichsam Brüche in der durchgehenden Textur der Ironie bilden. Diese sogenannten Ironiesignale stellen eine »eigens und betont einem Werk eingefügte Ebene der Reflexion« dar.²²⁴ So findet sich in

²²³ Ebd., S. 44. Japp referiert auf Dan Sperbers und Deirdre Wilsons Aufsatz »Les ironies comme mentions« (publiziert in *Poétique*, No. 36, 1978, S. 399–412, siehe dort S. 410).

²²⁴ Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2., durchges. u. erw. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1977 (Originalausgabe: 1960), S. 89 (*Herv. Strohschneider-Kohrs*). Wie die sprachwissenschaftliche Diskussion über den Begriff der Ironiesignale gezeigt hat, kann nicht angenommen werden, dass diese einen selbständigen und somit systematisierbaren Code konventioneller sprachlicher und außersprachlicher Zeichen bilden. Zum einen kann nahezu alles Ironie signalisieren und

Archizooms Text *Città, catena di montaggio del sociale* ein ausdrücklicher Hinweis darauf, dass die Utopie reflexiv verwendet wird:

L'Utopia però che noi utilizziamo è solo strumentale: essa rappresenta se stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (che non esiste Metropoli Operaia), ma Ipotesi critica sul Sistema stesso [sic].²²⁵

Im Anschluss an diese Bestimmung stellt Archizoom seine entwurfliche Strategie als eine Auseinandersetzung dar, die sich von der qualitativen Ebene abwendet und auf die quantitative Ebene verlagert:

Non esiste quindi lo scontro sul Piano Qualitativo dei Valori, ma soltanto la sfida ›Quantitativa‹, che senza presupporre logiche ›autre‹, accetta la Logica stessa della Produzione come piano di scontro tra le due contraddizioni del Sistema: ›Quantità Massima‹ ed ›Equilibrio Massimo‹ [sic].²²⁶

Diese Aussage wird durch den folgenden Satz in aller Deutlichkeit als nicht-affirmative und nicht-konstruktive Strategie erklärt: »Solo così si può interrompere la continuità dei processi e dei legami, facendo impazzire il Cervello del Sistema [sic].«²²⁷

Ein Jahr später schreibt die Gruppe in *Utopia* nunmehr zusammenfassend:

zum anderen ist dessen Geltung immer nur relativ zu den für eine bestimmte Äußerung je geltenden Realisierungsbedingungen. Ironiesignale müssen demnach als Störfaktoren begriffen werden, die eine wörtliche Interpretation der Äußerung lediglich verhindern und gleichsam parasitär auf den Faktoren operieren, die an ihr beteiligt sind. Siehe Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*, 2., durchges. Aufl., Tübingen: Narr, 1997, S. 29–31.

²²⁵ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. Zur beschriebenen nicht-affirmativen und nicht-konstruktiven Strategie siehe auch Japp: »Die Ironie ist ein Instrument der Skepsis und der Umwertung. Sie entlarvt den Schein, indem sie eine Wahrheit gegen eine andere ausspielt, und so zu verstehen gibt, daß alle Wahrheiten nichts taugen.« Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), S. 166.

Tale Modello Urbano non rappresenta però l'alternativa alla realtà attuale, ma piuttosto rappresenta la realtà attuale ad un livello di Coscienza Critico nuovo [sic].²²⁸

Bei Superstudio manifestieren sich die Brüche im ironischen Gewebe in etwas anderer Form. So verweisen die Autoren gegen Ende des Storyboard darauf, dass ihre Interventionen absurd sind: »[T]utte operazioni per absurdum del ›fare grande‹«. An anderer Stelle ist von »architecture as sweet tyranny« die Rede, wobei diese Aussage durch Beifügung des Adjektivs »süß« wiederum ironisiert wird und dadurch in ihrem Gehalt zu oszillieren beginnt.²²⁹ Mit der letzten Bestimmung wie auch mit dem Diktum der Archizoom-Architekten, durch ihre Gestaltungsstrategie das »Gehirn des Systems« verrückt zu machen, zeigt sich eine zweite Art von »Bruchstellen« innerhalb des ironisch verfassten Werks. Diese ist zwar ebenfalls eine eingefügte Ebene der Reflexion, aber nun ihrerseits ironisch. Eine derartig konstruierte ironische Rede wird also von Wortgruppen durchbrochen, die diese wiederum ironisieren. Das Aufeinandertreffen von gegenläufig gefärbten Argumentationen produziert Zusammenstöße, welche die Wahrnehmung der Stadtutopien im Sinne affirmativ-konstruktiver Entwürfe unmittelbar behindern und mittelbar verhindern.

In diesem Zusammenhang ist auch eine programmatische Formulierung von Superstudio aufschlussreich, die sich im 1969 entstandenen Text *Progetti e pensieri* findet. Dort ist von der Notwendigkeit der Ambiguität, dem Verzicht auf Lösungen und von mehrfacher Lesbarkeit die Rede:

²²⁸ Archizoom. Utopia ... , 1971, S. 30.

²²⁹ Das italienische Zitat ist aus Superstudio. Deserti ... , 1971, S. 22, 72. Das Zitat in englischer Sprache ist folgender Publikation entnommen: Superstudio, 1970, S. 171; darin wird die Gruppe in englischer Übersetzung wiedergegeben: »We design our architecture as a sign in the desert; [...] architecture as sweet tyranny.« Ein italienischer Originaltext ist nicht greifbar.

[S]olo dall'ambiguità, dalla non-soluzione, dalla pluralità delle possibili letture, nasce la tensione necessaria a mantenere l'opera aperta e ›in progress‹ ...²³⁰

Die kritische Dimension wird bei Superstudio erst rückblickend explizit gemacht, so etwa im 1979 erschienenen Ausstellungskatalog *Superstudio. Storie con figure 1966–73*. Dort schreiben die Architekten:

Tra il 1969 e il 70 abbiamo elaborato un discorso al limite sulle possibilità dell'architettura come mezzo critico. Iniziando ad usare sistematicamente la ›demonstratio per absurdum‹ abbiamo prodotto un modello architettonico d'urbanizzazione totale. Questo lavoro è raccolto nel catalogo: IL MONUMENTO CONTINUO, 1969.²³¹

Mit allen diesen Erklärungen wird aber nur der nicht-affirmative Charakter und kritische Gehalt dieser Stadtutopien angesprochen. Das eigentlich Gemeinte ist durch das uneigentlich Geäußerte gleichsam verdeckt, weshalb die Darstellung des eigentlichen Gehaltes einer ironischen Formulierung immer einer Deutung entspricht, ja nachgerade einer Übersetzung gleichkommt. Wie Japp zu recht bemerkt hat, sind jedoch

Übersetzungen [...] in diesem Zusammenhang notwendig der Möglichkeit des Mißverstehens ausgesetzt; wie schon der Begriff der Übersetzung hier mißverständlich ist. Denn anders als im Falle einer Übersetzung aus einer

²³⁰ *Progetti e pensieri*, Manifest zu *Viaggio nelle regioni della ragione*, in *Domus*, No. 479, 1969, S. 38. Der Begriff der »opera aperta« referiert zweifellos auf Umberto Eco; darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

²³¹ Superstudio/Natalini. Vorbemerkung zum Wiederabdruck der *Lettera da Graz* (1969) in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 8 (*Herv. Superstudio*). Die zeitliche Distanz von rund sieben Jahren muss bei den Superstudio-Architekten das Verständnis ihrer utopischen Projekte nicht unbedingt verfälscht haben: Was sie an oben zitierter Stelle darüber sagen, entspricht dem, was den Projekten selbst entnommen werden kann. Die Tatsache, dass sich die Gruppe zu diesem Zeitpunkt aufgelöst hatte, kann der Schärfung des Blicks für das um 1970 Geleistete durchaus zuträglich gewesen sein – gerade weil sich jeder seiner eigenen, von den anderen tendenziell abweichenden Praxis zugewandt und damit Distanz gewonnen hatte.

Sprache in eine andere ist die Ironie zunächst einmal als eine fremde Sprache anzusehen, deren Grammatik uns nicht ohne weiteres zugänglich ist.²³²

So stellen die nachfolgenden Überlegungen also Vorschläge dar, die nicht unmittelbar offenliegende Bedeutung der Archizoom- und Superstudioprojekte in einigen Aspekten zugänglich zu machen.

3.5.1. Negierende Schreibweisen

Der generelle Charakter der ironischen Formulierung kann damit definiert werden, dass ihr in zumeist offensichtlicher Weise eine Differenz zwischen dem Geäußerten und dem Gemeinten eigen ist. Insofern also etwas anderes gemeint ist, als geäußert wird, weist Ironie an und für sich ein breites Bedeutungsspektrum auf. Allerdings besteht innerhalb dieser möglichen Vielfalt ein Deutungsparadigma: Unter den verschiedenen Bedeutungen, welche der Ironie im Verlauf der Geschichte in der rhetorischen Theorie, der Literaturwissenschaft und der Philosophie gegeben wurden, kann als für alle Bereiche grundlegende Definition gelten, dass die Differenz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten als semantische Opposition verstanden wird; ein Sachverhalt wird also durch dessen Gegenteil zum Ausdruck gebracht.²³³

Dieses Verständnis hat seinen Ursprung in den rhetorischen Theorien der Antike, insbesondere in Marcus Fabius Quintilianus' *Institutio Oratoria*, die in

²³² Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), S. 9.

²³³ Diese Grundbedeutung zeigt innerhalb der historischen Entwicklung ein sehr breites Spektrum. Als Hauptlinien werden zumeist die rhetorisch-stilistische, die literarische und die philosophische Ironie bezeichnet, die allerdings ineinandergreifen. Davon ausgehend werden unterschieden: Eine bestimmte philosophische Argumentationsweise (Sokrates), Redefiguren der Rhetorik (Marcus Tullius Cicero, Marcus Fabius Quintilianus), literarische Ausdrucksformen (Miguel Cervantes, Thomas Mann), kritische Mitteilungsformen in Theorie und Philosophie (Christian Friedrich Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, Sören Kierkegaard), Strukturprinzipien der Dichtung (Georg Lukács, Cleanth Brooks) und dekonstruktive Elemente der Sprache (Jacques Derrida, Paul de Man). Darstellung nach Behler, Ernst. Ironie, in Ueding, Gert (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 599–624.

rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht besonders bedeutsam und einflussreich war. In dieser Schrift wird Ironie grundsätzlich als »contrarium ei quod dicitur intelligendum est« definiert.²³⁴ Die in den Projekten von Archizoom und Superstudio vorliegende Form der Ironie kann nach Quintilian weiter präzisierend »dissimulatio« genannt werden: »dissimulatio [est] aliena se parum intellegere fingentis.«²³⁵ Damit wird das Moment

²³⁴ Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio oratoria*, zitiert nach der Ausgabe *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri decem*, Tomus II, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis) Oxonii [Oxford]: Oxford University Press, 1992 (1970), IX, 2, 44, S. 498. Der ganze Satz lautet: »Igitur εἰρωνεία quae est schema ab illa quae est tropus genere ipso nihil admodum distat (in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligendum est).« Das in dieser Definition beschlossene Gegensatzkriterium findet sich bereits bei Tryphon von Alexandrien, Περὶ τρόπων: »Ironie ist eine Redeweise, die einen Sachverhalt durch ihr Gegenteil ausdrückt, in Verbindung mit einer ausdrucksvollen Betonung oder Haltung«, zitiert nach Weinreich, Heinrich. Ironie, in Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hgg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel: Schwabe & Co., 1976, S. 577; Weinreich referiert auf Spengel, L. (Hg.). *Rhetores Graeci*, Bd. 3, 1856, 205, 2.

Zur Wirkungsmacht der rhetorischen Figur der Ironie, wie sie bei Quintilian bestimmt wurde: Noch der im 18. Jahrhundert gültige Ironiebegriff entsprach im Wesentlichen jener Bestimmung, die bei Quintilian formuliert und im System der klassischen Rhetorik seine Kodifizierung gefunden hatte: Mit einer geringfügigen Abweichung erscheint er in Denis Diderots und Jean Le Rond d'Alemberts *Encyclopédie*: »une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit.« *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une Société de Gens de Lettres*, Bd. 19, Part. 1, Lausanne und Bern, 1782, S. 83.

²³⁵ Quintilian. *Institutio oratoria*, zitiert nach der Ausgabe *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri decem*, Tomus I, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis) Oxonii [Oxford]: Oxford University Press, 1970, VI, 3, 85, S. 352. Quintilian referiert mit dem Begriff der »dissimulatio« auf Ciceros Übersetzung (»ea dissimulatio, quam Graeci εἰρωνείαν vocant«, in *Lucullus*, II, V, 15), um sie aber etwa durch »simulatio« zu ergänzen; diese Figur stellt nach Lausberg eine »positive Vortäuschung einer mit der Gegenpartei übereinstimmenden Meinung« dar: »simulatio est certam opinionem animi sui imitantis.« (Quintilian. *M. Fabi Quintiliani institutionis ...*, T. 1, 1970, VI, 3, 85, S. 352.) Weitere Aspekte wären »adsimulatio« und »inclusio«; oft verwendet er aber auch den latinisierten Begriff »ironia«. Siehe auch Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., München: Max Huber Verlag, 1990 (Originalausgabe 1960), S. 446–450, § 902. Cicero betont bei der Ironie stärker den Aspekt der semantischen Divergenz: »Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere, de quo ante dixi, cum contraria dicas, ut Laminiae

der Verstellung akzentuiert, eine Art der Maskierung, die für das Publikum als solche aber erkennbar ist.²³⁶

Den exemplarischen Ironiker erblickte Quintilian in Sokrates; gemäß Heinrich Lausberg ist zudem die Quintilianische »dissimulatio« im Speziellen auf den griechischen Philosophen zurückzuführen.²³⁷ Die sokratische Form der Ironie stimmt mit der Rhetorik der Florentiner zwar grundsätzlich unter dem Aspekt der Verstellung überein. Doch während der platonische Sokrates mit seiner prätendierten Unwissenheit untertreibt, stellen die Vorschläge der Florentiner Übertreibungen dar. Archizoom und Superstudio tarnen sich also nicht wie der griechische Philosoph mit der Maske des εἰρων, sondern mit jener des ἀλαζών, des Großtuers; jenes Typus des anmaßenden und nur scheinbar Gelehrten, den Sokrates mit seinen Reden zu entlarven suchte.²³⁸ Dass die Florentiner mit der Maske des Hochstaplers operieren, geschieht aber ebenfalls

Crassus, sed cum toto genere orationis severe ludas, *cum aliter sentias ac loquare*« (*Herv. mts.*). Zit. n. *M. Tulli Ciceronis Rhetorica, Tomus I, Libros de oratore tres continens*, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis) Oxonii [Oxford]: Oxford University Press, 1988 (1902), II, 269, S. 150. Quintilian übergeht diesen Aspekt allerdings nicht gänzlich, so definiert er im Buch VI, 3, 15: »ειρωνεία, quae diversum ei quod dicit intellectum petit.« (Quintilian. *M. Fabi Quintiliani institutionis ...*, T. 1, 1970, VI, 3, 15, S. 332.)

²³⁶ Der Begriff der »dissimulatio« wird von Friedrich Nietzsche mit »Maske« übersetzt, siehe dazu Behler, Ernst. Nietzsches Auffassung der Ironie, in *Nietzsche-Studien* 4, 1975, S. 1–35. Der Aspekt des Fingierens ist im ganzen Frühwerk beider Gruppen zentral, so etwa für Archizoom im Projekt *Dream Beds*: Die Publikation in *Casabella* zeigt Modelle, die richtige Environments fingieren.

²³⁷ Quintilian. *M. Fabi Quintiliani institutionis ...*, T. 2, 1992 (1970), IX, 2, 46, S. 498: »cum etiam vita universa ironiam habere videatur, qualis est visa Socratis (nam ideo dictus εἰρων, agens imperitum et admiratorem aliorum tamquam sapientium).« Siehe Lausberg. *Literarische Rhetorik*, 1990 (1960) S. 447.

²³⁸ Als Beispiele von platonischen Dialogen, in denen sich εἰρων und ἀλαζών gegenüberstehen, seien Sokrates' Gespräche mit Protagoras, Euthyphron, Gorgias und Hippias genannt; siehe *Platon. Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Protagoras), Bd. 2 (Euthyphron, Gorgias), Bd. 3 (Hippias maior), n. d. Übers. v. Schleiermacher, Friedrich, erg. durch Übers. v. Susemihl, Franz/e.a., hg. v. Hülser, Karlheinz, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Taschenbuch, Paris: Les Belles Lettres, 1991.

in der Absicht, diesen zu diskreditieren: Die mit didaktischem Pathos proklamierten Stadtutopien sind als Kritik am demiurgischen Architekten zu verstehen, der sich anmaßt, umfassende städtebauliche Lösungen zu entwickeln.

Diese Art der Kritik liegt bereits jenen ersten, 1969 entstandenen Photomontagen von Archizoom zugrunde, die großformatige urbane Objekte zeigen.²³⁹ So bringen Darstellungen wie der *Edificio residenziale per centro storico* die Problematik von Eingriffen an (oder im Bereich von) historischen Monumentalbauten zum Ausdruck. Zugleich transportieren sie aber auch die Kritik an einer Architektur der Herrschenden – in diesem Fall jener des »klerikalen Systems«: Wie die Montage zeigt, wird das Erscheinungsbild des Florentiner Doms durch eine ihn unmittelbar umfassende Großstruktur mit Wohnungen für die nicht-privilegierten Massen entscheidend beeinträchtigt. Das Intervenieren im historischen Kontext wird auch mit der Montage *Sventramento a Bologna* thematisiert; dabei spielen die Architekten auf das rücksichtslose Zerschneiden urbaner Texturen und die damit verbundene Zerstörung gewachsener architektonischer Strukturen an.²⁴⁰ Diesen Umgang mit Bestehendem reflektieren auch Montagen von Superstudio, so etwa jene zu New York oder zum *Buen Retiro*-Park in Madrid: In diesen Bildern ist der *Monumento* als gänzlich unvermitteltes »Implantat« im urbanen Kontext dargestellt.

²³⁹ Siehe Archizoom. *Discorsi ...*, 1969, S. 46–48.

²⁴⁰ Aufgrund der politischen Haltung der Florentiner darf angenommen werden, dass der Begriff »sventramenti« auch auf die Zerstörung der mittelalterlichen Bausubstanz in italienischen Innenstädten zur Zeit des Faschismus anspielt. Die damalige Urbanistik war von der Absicht bestimmt, selektiv an historische Momente italienischer Größe anzuknüpfen, womit ausschließlich Antike und Renaissance gemeint waren. Die Abbrüche dienten einerseits der Freilegung antiker Strukturen, anderseits der Bereinigung historischer Stadtkerne durch Entfernung der nicht-klassischen Architektur. Diese Interventionen hatten zum Ziel, dem faschistischen Staat auf einer architektonisch-ästhetischen Ebene Repräsentationsräume zu verschaffen. Schließlich hatten die »sventramenti« aber auch eine entscheidende soziale Dimension. Durch den Abbruch der oft sehr auffälligen Stadtkerne konnte das dort wohnhafte Proletariat – und damit ein revolutionäres Potenzial – aus den Städten entfernt werden. Siehe etwa Germer, Stefan/Preiss, Achim (Hgg.). *Giuseppe Terragni 1904–43. Moderne und Faschismus in Italien*, München: Klinkhardt & Biermann, 1991; Pfammatter, Ulrich. *Moderne und Macht. »Razionalismo«. Italienische Architekten 1972–1942*, Braunschweig: Vieweg, 1996.

Mit dem Verständnis einer eigentlichen Ablehnung des emphatisch Vorgestellten können als weitere Gehalte die Zurückweisung von Machtformationen und Ausbeutungsstrukturen bestimmt werden, wie sie in einer kapitalistisch ausgerichteten Gesellschaft bestehen. Ausgehend von dieser generellen sozialkritischen Haltung wird innerhalb der eigenen Disziplin auf die Problematik des monotonen Vokabulars einer grassierenden Spekulationsarchitektur verwiesen, welche in einem gewissen Maße *auch* an die Experimente der modernen Architekten zur »Wohnung für das Existenzminimum« und zur »Rationalen Bauweise« anknüpfte.²⁴¹ Mit ihren utopischen Projekten bringen die Florentiner also einerseits ihre Kritik an allzu reduktionistischen Vorgehensweisen der »großen Meister« zum Ausdruck. Andererseits beziehen sie Position gegen eine Vulgarisierung des *Razionalismo*, gegen eine Formsprache also, die in trivialer Weise Le Corbusier, den Stijl, das Bauhaus oder den Gruppo 7 belehnt: Darauf deutet die redundante Verwendung eines ewig gleichen Entwurfsprinzips hin, wie Superstudio es mit dem »disegno unico« demonstriert hat, aber auch der redundante Gebrauch standardisierter Typologien und die mechanische Reihung von bewohnbaren Zellen in der *No-Stop City*. Eine solche, beiderseits präsente, maximale Verdichtung des individuellen Lebensraums sowie ein architektonisches Vokabular, dessen formale Qualität von Anfang an auf ein Minimum reduziert ist und durch die inflationäre Vervielfachung vollends verarmt, dient wohl kaum den Bewohnern, sondern entspricht vielmehr dem Streben der Bauindustrie nach Gewinnmaximierung.

Eine solche Interpretation der Bilder erfährt eine weitere Bestätigung in den Texten der Gruppen. In einem Aufsatz, den Archizoom im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für die Universität Florenz verfasste – wobei das »progetto di concorso« in

²⁴¹ So lauteten die Themen der CIAM-Konferenzen in Frankfurt (1929) und Brüssel (1930). Siehe dazu etwa den Reprint aus *Das neue Frankfurt/Die neue Stadt (1926–1934) mit ergänzenden Beiträgen von den CIAM-Kongressen Frankfurt a. M. (1929) und Brüssel (1930)*, bearb. v. Rodríguez-Lores, Juan/e.a., Aachen: Lehrstuhl für Planungstheorie der RWTH Aachen, 1977; Steinmann, Martin (Hg.). *CIAM Internationale Kongresse für Neues Bauen. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Dokumente 1928–30*, Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 1979; zuletzt Mumford, Eric. *The CIAM discourse on urbanism 1928–1960*, Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2000.

einer Variante der *No-Stop City* bestand –, charakterisieren die Architekten ihre Arbeitssituation wie folgt:

Come condizioni progettuali generali, al livello di linguaggio e di organismo, sono quelle che una male interpretata tradizione moderna ci consegna, per cui il linguaggio si compone come verifica formale di equilibri sociali e spirituali, e l'organismo come verifica tra problemi funzionali e allegorie storico-freudiane.²⁴²

Der Begriff »equilibri sociali« fasst hier die ausführlichen Thesen der Autoren zu Ausgleichsmechanismen des kapitalistischen Systems zusammen. Gemeint ist ein Ausgleich im Sinne der Einebnung sozialer Differenzen in einer Weise, welche das System stabilisiert und befördert: Solches geschehe etwa durch die Integration des Divergenten, um das System daran weiterzuentwickeln, oder durch die Beteiligung des Proletariats am Konsum, was in Verbindung mit einer Stimulierung der Güternachfrage zur Förderung der Produktion beitrage.²⁴³ Um die Diskussion auf das Verhältnis zur modernen Architektur fokussiert zu halten, sei von weiteren Implikationen der zitierten Passage abgesehen. Unter diesem Blickwinkel besteht die zentrale Aussage im Begriff der »male interpretata tradizione moderna«. Sie gibt Aufschluss darüber, was etwa die folgenden Feststellungen Archizooms in *Città, catena di montaggio del sociale* bedeutet: »Il fine ultimo dell'Architettura Moderna [sic] è l'eliminazione«

²⁴² Archizoom. Progetto di concorso per l'università di Firenze, 1972, S. 11.

²⁴³ Siehe dazu Archizoom. *Città catena ...*, 1970, S. 44–52, bes. S. 50–52 sowie dies. *La distruzione ...*, 1971, S. 4–11. Diese Integration des Divergenten erinnert an Michel Foucaults Machtbegriff, der Macht nicht als eine Substanz, sondern als Beziehungsnetz zu fassen versucht und somit auch den Widerstand als etwas begreift, das niemals außerhalb der Macht liegt. Siehe Ewald, François. *Foucault, une pensée sans aveu*, Magazine littéraire, Sept. 1977, No. 127–128. Bei Archizoom ist zwar zuweilen auch die Rede von der Notwendigkeit, *außerhalb* des Systems zu agieren; was sie aber faktisch mit der *No-Stop City* als Strategie praktizieren, entspricht einem Agieren innerhalb des Systems.

dell'architettura stessa«; im selben Text sprechen sie auch von einer »autodistruzione« und einem »processo di Auto da Fè dell'Architettura [sic]«. ²⁴⁴

Dass Archizooms *No-Stop City* wesentlich von der Grundlage der ›heroischen Moderne‹ her gedacht wurde und dieses Projekt also eine baugeschichtliche Entwicklungslinie reflektiert, zeigt sich aber auch in gleichzeitig verfassten Manifesten. In *Architettonicamente* schreibt die Gruppe: »Noi viviamo oggi, o siamo vissuti, all'interno delle grandi linee culturali e strategiche elaborate negli anni intorno al venti.« Allerdings wird diese These im Bewusstsein aufgestellt, dass es sich nur um ein prinzipielles Fortdauern von Paradigmen innerhalb wechselnder Konstellationen und Situationen handelt, denn die Architekten fahren fort: »Ma ciò di fronte a cui ci troviamo oggi non è più la proiezione direttamente proporzionale di ciò che avveniva sessanta anni fa.« ²⁴⁵

Ähnlich besteht auch bei Superstudio jenseits des anspielungsreichen Bildmaterials der explizite Verweis darauf, dass diese Architekten den *Razionalismo* der 1920er und 1930er Jahre als verpflichtende Tradition auffassen. Wie man sich erinnert, figurieren in Superstudios Storyboard als *partes pro toto* etwa das Bauhaus, die Siedlung am Weißenhof und Le Corbusiers Stadtvisionen. ²⁴⁶ Im Manifest *Progetti e pensieri* (1969) situiert Superstudio die Herkunft seiner »Operationsmodelle« zudem explizit in den 1920er Jahren:

²⁴⁴ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 50. Allerdings gibt es dafür auch konstituierende Momente, welche aus den Bedingungen eines kapitalistischen Systems erwachsen; siehe *Città, catena ...*, ebd.

²⁴⁵ Archizoom. *Architettonicamente*, 1969, S. 37. Die Gruppe fährt fort: »La seconda guerra mondiale non ha soltanto portato a maturazione la nascita della civiltà dei consumi: quella che era la ›società‹ della macchina si è trasformata ed è divenuta una civiltà a cui il conflitto mondiale ha donato autocoscienza. Dire che da ›società‹ essa si è trasformata in ›civiltà‹ significa che essa ha superato la sua fase di significazione ideologica per divenire un sistema culturale completo e dotato di propri significati e di una propria morfologia.« Ebd.

²⁴⁶ Siehe Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 20, 38.

[I]l Bauhaus, gli anni venti costituiscono i primi modelli dell'operazione, gli iniziatori di quella linea maestra della cultura che ci interessa portare avanti. Non un ›revival‹, ma un ›survival‹, la permanenza cioè di un motivo vitale.²⁴⁷

Ein negatives Urteil über eine qualitätslose sachliche Architektur und deren Instrumentalisierung für Kapitalgewinne hatte Superstudio 1969 im Rahmen von *Design d'invenzione e design d'evasione* gefällt. In diesem Manifest findet sich eine Art Bestandesaufnahme dessen, was Superstudio ablehnt. Die Polemik richtet sich dabei auch gegen den Rationalismus und den Funktionalismus sowie eine hieraus resultierende Aufhebung von Differenzen, die sich ebenso in den Massenprodukten der Konsumwelt wie in einem unwürdigen zeitgenössischen Wohnungsbau manifestieren: in »scatole ermetiche per piccole vite parallele«.²⁴⁸ Wenn also der *Monumento* aus eben solchen parallel gesetzten »hermetischen Schachteln« besteht, so kann er in seinem eigentlichen Sinne kaum einen menschenwürdigen Bau vorstellen. Im selben Manifest äußert Superstudio Kritik gegenüber dem kapitalistischen System und pocht auf die Notwendigkeit des Widerstands:

[I]n quel preciso momento storico [bisogna, mts] la contestazione del sistema, il rifiuto dei prodotti imposti [dall'industria dei consumi] come uniche risposte vere.²⁴⁹

Vor diesem Hintergrund einer problematischen Kontinuität reduktionistischer Ansätze, einer formalen Verarmung und einer kapitalistischen Instrumentalisierung des *Razionalismo* versteht sich dann auch die Notwendigkeit einer Suche nach der »verschwundenen Architektur«, wie es in Superstudios *Viaggio nelle regioni della ragione* (1966–69) thematisiert wurde. Und vor diesem Hintergrund muss auch jene Bestimmung interpretiert werden, die in *Discorsi per immagini* als Perspektive des *Monumento Continuo* vorgetragen wird: »Crediamo in un futuro di ›architettura

²⁴⁷ Dies. Progetti e pensieri, Manifest zu *Viaggio ...*, 1969, S. 38.

²⁴⁸ Dies. *Design d'invenzione ...*, 1969, S. 28.

²⁴⁹ Ebd., S. 27.

ritrovata«, in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri.«²⁵⁰ Als Dissimulationsironie verstanden, erhält diese emphatische Proklamation einer wiedergefundenen Architektur eine gegenteilige Bedeutung: Der *Monumento Continuo* erschließt vielmehr eine Nicht-Architektur. Aber auch die »wiedererlangte Macht« der Architektur weist keinen positiven Gehalt auf: Sie käme einer totalitären Konstruktion im gesellschaftlichen wie gestalterischen Sinne gleich. Was überdies das Projektieren und Bauen als Bereich der Kreativität betrifft, würde der mit dem *Monumento* verbundene ausschließliche Gebrauch des »disegno unico« in einer Situation dauernder »Ohn-Macht« kulminieren.

Ein weiteres Moment der Projekte, das als Dissimulationsironie verstanden werden kann, ist ihr pseudowissenschaftlicher Duktus. Mit dieser Lesart wird klar, dass es sich hier nicht um Analysen handelt, die nach wissenschaftlichen Methoden durchgeführt wurden. Vielmehr stellen die nonchalanten »Montagen« von Referenzen und die mit absurder Konsequenz betriebene Evolution eine Form dar, mit der Archizoom und Superstudio eine Historiographie der teleologischen Entwicklungen negieren, wie sie Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Zevi oder Benevolo verfasst hatten.²⁵¹

²⁵⁰ Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44; siehe auch dies. *Deserti ...*, S. 20, 29.–32. Angesichts dieser »Suche nach der verschwundenen – verlorenen? – Architektur« und einer künftigen »wiedergefundenen Architektur« ist man hier versucht, eine Parallele zu Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* zu ziehen (siehe Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, neu ed., Paris: Gallimard, 1991–1995). Vergleichbar ist das Nachzeichnen des Vergangenen. Proust hat dies in Gestalt einer biographischen Rekonstruktion unternommen, um einen Roman zu schaffen, der auf historischer wie fiktionaler Ebene seine Geschichte enthält. Superstudio reflektiert in den theoretischen Projekten die Geschichte der Architektur; was in sehr subjektiver Weise und unter Einschluss biographischer Anteile geschieht. Darauf verweisen nicht zuletzt Äußerungen wie »l'unico progetto sarà la nostra vita«, oder etwa »L'unica Environmental art sarà la vita.« (Superstudio. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 51.) Vergleichbar wären auch die Perspektiven: Der letzte Band von Prousts Romanprojekt trägt den Titel *Le temps retrouvé*, die Superstudio-Architekten streben eine »architettura ritrovata« an.

²⁵¹ Giedion, Siegfried. *Time, Space and Architecture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941; Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York: Museum of Modern Art, 1949 (Erstausgabe: *Pioneers of the Modern Movement*, London 1936); Zevi, Bruno. *Verso un'architettura*

Insbesondere Benevolo kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zu: Er lehrte in den 1960er Jahren an der Florentiner Architekturfakultät; seine *Storia dell'architettura moderna* (1960) prägte das Geschichtsverständnis der dort Studierenden entscheidend. So entspricht die ironisierte Architekturgeschichte von Archizoom und Superstudio der historiographischen Konzeption der *Storia* in wesentlichen Punkten: zunächst einmal darin, dass die konstituierenden Voraussetzungen der *Architettura Razionale* im theoretischen Diskurs der Aufklärung und im Industriekapitalismus verortet werden. Auf dieser Prämisse aufbauend wird Benevolo auch darin entsprochen, dass die utopischen Entwürfe Boullées und Ledoux' als Ausgangsmomente einer formalen Entwicklung begriffen werden, die während der 1920er Jahre etwa in der Theorie und Praxis eines Le Corbusier oder des Neuen Bauens mündete.²⁵²

Die Einsicht in die ironische Verfasstheit der Stadtutopien erschließt auch einen umfassenderen Sinn für die Definition der Projekte als Theorien: »Il monumento continuo è il polo estremo di una serie di operazioni progettuali coerenti [...] come dimostrazione di una teoria«²⁵³, so schreibt Superstudio in *Lettera da Graz*, während Archizooms Manifest *Città, catena di montaggio del sociale* den Untertitel *Teoria della*

organica, Turin: Einaudi, 1945; ders. *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Turin: Einaudi, 1961. Damit sind einige der modernen Architektur gewidmeten Werke genannt, welche damals zu den Bekanntesten zählten.

²⁵² Der Bezug zwischen der utopischen Architektur um 1800 in Frankreich und der architektonischen Avantgarde der 1920er Jahre wurde von Emil Kaufmann in *Von Ledoux zu Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien & Leipzig: Passer, 1933, dargestellt; vom gleichen Autor erschienen zu diesem Thema auch *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia: American Philosophical Society, 1952 (ital. *Tre architetti rivoluzionari*, Mailand: Angeli, 1976), sowie *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge: Harvard University Press, 1955 (ital. *L'architettura dell'illuminismo*, Turin: Einaudi, 1966). Diese Werke wurden im Kontext einer Relektüre der Revolutionsarchitektur in den 1960er Jahren zusammen mit anderen Standardwerken ins Italienische übersetzt.

²⁵³ Superstudio. *Lettera da Graz*, 1969, S. 52.

metropoli trägt.²⁵⁴ Die *Dissimulatio* bedeutet in diesem Fall nun nicht, dass die Projekte *keine* Theorien sind. Vielmehr hatten die Florentiner Gruppen aus einer systemkritischen Haltung heraus nicht die Absicht, *kohärente* Theorien zu entwickeln. Mit den andeutenden, verweisenden, fragmentierten Diskursen soll aufgezeigt werden, dass man einer solchen Theorie als einem systemgenerierten Diskurs misstraut. Im Bewusstsein, dass man selbst Teil des Systems ist, werden neue, und damit systemperpetuierende Modelle verweigert.

Auch für diese Deutung gibt es Hinweise in Texten der Florentiner, die gleichzeitig mit den Stadtutopien entstanden sind. Superstudio bringt die Kritik am ›System Wissenschaft‹ als Machtdispositiv und als Produktionsort von ›Wahrheit‹ und ›Vernunft‹ wie folgt zum Ausdruck:

[I]n quel preciso momento storico [si devono, mts] evitare le risposte prefabbricate imposte dai grandi monopoli di verità. [...] Così finiscono i miti ottocenteschi della ragione che spiega tutto.²⁵⁵

Im Sinne einer Zusammenfassung der bisher unternommenen »Übersetzungen« der ironischen Schreibweise von Superstudio können folgende Schlüsse gezogen werden: Durch das Verständnis der Schreibweise als eigentliche Negation wird einsehbar, dass in den Florentiner Stadtutopien nicht Problemlösungen vorgeschlagen, sondern Problematiken bezeichnet werden. Archizoom und Superstudio formulierten keine Zukunftsmodelle, sondern übten Kritik an der modernen Gesellschaft und ihrer Architektur im doppelten Sinn.

Man kann an diesem Punkt die Frage stellen, weshalb die beiden Gruppen ihre Kritik nicht als ernsten, anklagenden oder polemischen Diskurs vortrugen, wie es in den marxistischen Debatten jener Zeit durchaus üblich war, sondern sie im Gewand des scheinbaren Einverständnisses, ja sogar der Überbietung präsentierten. Dieses Abweichen von der Norm des diskursiven Kontextes geschieht, so die hier vertretene These, im Sinne einer Strategie. Archizoom und Superstudio nutzen das subversive

²⁵⁴ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44.

²⁵⁵ Superstudio. *Design d'invenzione ...*, 1969, S. 28.

Moment, das der ironischen als einer impliziten Schreibweise eigen ist: Mit dem scheinbar affirmativ gestalteten Beitrag zum bestehenden System wird diesem ein kritischer Gehalt einbeschrieben. Die Ironie setzt eine Art Ferment frei, dessen Wirkung sich systemimmanent entfaltet und damit eine Sprengkraft enthält. Um hier noch einmal die Formulierung von Archizoom zu wiederholen:

L'Utopia però che noi utilizziamo è solo strumentale: essa rappresenta se stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (che non esiste Metropoli Operaia), ma Ipotesi critica sul Sistema stesso.

Non esiste quindi lo scontro sul Piano Qualitativo dei Valori, ma soltanto la sfida ›Quantitativa‹, che senza presupporre logiche ›autre‹, accetta la Logica stessa della Produzione come piano di scontro tra le due contraddizioni del Sistema: ›Quantità Massima‹ ed ›Equilibrio Massimo‹. Solo così si può interrompere la continuità dei processi e dei legami, facendo impazzire il Cervello del Sistema [sic].²⁵⁶

Die ironische Schreibweise der Florentiner hat also die Funktion, die Mittel des Systems gegen dieses selbst zu wenden. Daran zeigt sich, dass die Abwendung von »alternativen Vorschlägen« nicht zugleich eine Abwendung vom Agieren bedeutet. Mit dem scheinbaren Perpetuieren eines »rational funktionalen Systems« soll dieses ins Absurde übersteigert und so destruiert werden: Die Dominanz des Rationalen soll durch einen inflationären Gebrauch des Begriffs der Vernunft und durch paradoxe Zuschreibungen aufgeweicht, die Poesie des Irrationalen, das Spielerische wieder eingebracht werden. Diese Strategie hatte Superstudio 1969 im Manifest *Design d'invenzione e design d'evasione* explizit gemacht. Sie besteht im »design d'evasione«, welcher das Poetische und das Irrationale, das Subversive und das Spielerische zur Methode erhebt:

Design d'evasione, al di sopra dei giochi di parole e di facili assonanze con politiche di disimpegno, è la attività progettante e operativa nel campo della produzione industriale che assume a metodo la poesia e l'irrazionale, e che cerca di istituzionalizzare la continua evasione dall'orrido quotidiano proposto dagli equivoci del razionalismo e funzionalità. [...]

²⁵⁶ Archizoom. Città, catena ... , 1970, S. 44.

Design d'evasione dunque per evadere dall'orrido quotidiano, o meglio design d'evasione per riuscire a vivere anche nell'orrido quotidiano.²⁵⁷

Im gleichen Text fahren die Architekten fort: »[I]l design d'evasione vuol costituire un ipotesi di intruduzione di corpi estranei nel sistema.«²⁵⁸ Diese Fremdkörper sollen hier als die ironischen Werke gedeutet werden. Dabei wird das Adjektiv »estraneo« nicht als »fremd« im Sinne eines außersystemischen »Körpers« verstanden, sondern im Sinne von »ignoto« und »sconosciuto«: es entspricht also einem Körper, dessen eigentliche Bedeutung *unerkannt* ist.²⁵⁹ Ebenso kann »estraneo« in den Bedeutungen »dissimile« – unähnlich –, »dissonante« – missklingend – und »diverso« – ungleich – gelesen werden: Diese Bedeutungen konstituieren sich je aus der Devianz gegenüber einer Norm und sind entsprechend in diese eingebunden.²⁶⁰ Auf diesen letzten Sinn deuten die weiteren Bestimmungen von Superstudio zu den »corpi estranei«:

[O]ggetti col maggior numero possibile di proprietà sensoriali (cromatiche, tattili ecc.), carichi di figuratività e immagini, nell'intento di destare l'attenzione, di richiamare l'interesse, di costituire una dimostrazione e di ispirare azione e comportamenti.

[...] oggetti enormi e indistruttibili, sicuri da ogni scossa perché flessibili e docili come i rami del salice nelle stampe giapponesi.

[...] Avremo piramidi soffici e mobili di specchio e stanze per la contemplazione della poesia quotidiana. Avremo microscopi e caleidoscopi per indagare i misteri della stupidità e della noia. Faremo viaggi con itinerari aerei

²⁵⁷ Superstudio. Design d'invenzione ... , 1969, S. 28.

²⁵⁸ Ebd. In diesem Manifest geht es um Designobjekte. Diese Bestimmung wird aus folgenden Gründen auf die Stadtutopie ausgedehnt: zum einen, weil Superstudio den Begriff »design« oder »disegno« allgemein für Projekte verwendete, zum andern, da in den vor oder parallel zum *Monumento* geschriebenen Manifesten dessen konzeptuelle, formale und inhaltliche Voraussetzungen formuliert wurden.

²⁵⁹ Siehe »estraneo«, T. Def. sostant., in Battaglia, Salvatore. *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. 5, Turin: Unione Tipografica – Editrice Torinese, 1968, S. 460.

²⁶⁰ Siehe »estraneo«, T. Def. 3., ebd.

intorno al mondo allacciando solo le cinture dell'intelligenza, ma senza paura, e costruiremo con un unico impegno quotidiano: vivere con la poesia.²⁶¹

Diese Bestimmungen wurden zwar im Hinblick auf Designobjekte geschrieben, sie bezeichnen aber Aspekte, die auch für den *Monumento Continuo* gelten. So thematisiert Superstudio zum einen den Einbezug der Rezipierenden: »Costruiremo oggetti [...] nell'intento di destare l'attenzione, di richiamare l'interesse, di costituire una dimostrazione e di ispirare azione e comportamenti«, zum andern die polysemantische Verfasstheit: »Costruiremo oggetti [...] carichi di figuratività e immagini [...] [a]vremo microscopi e caleidoscopi«. Darüber hinaus verpflichtet sich die Gruppe auf eine Flexibilität im Sinne der totalen Anwendbarkeit, die zugleich eine Widerständigkeit beinhaltet: »Costruiremo oggetti [...] flessibili e docili come i rami del salice«.

Wie nun sichtbar geworden, sind der ironisch formulierten Kritik Momente der Widerständigkeit, Irrationalität und eine daran gebundene, spezifische Poesie eigen. Mit anderen Worten besitzt die ironische Kritik eine spezifische ›Ästhetik des Widerstands‹.²⁶² Mit dem poetischen Gehalt eröffnet sich eine positive Dimension. Die Interpretation der ironischen Schreibweise als Negation kann also nur *eine* Bedeutungsschicht freilegen. Wie zu Beginn dieses Abschnitts dargelegt wurde, besteht die Grundbedeutung der ironischen Formulierung ja darin, dass etwa anderes gemeint ist als gesagt wird. Dabei ist die ›Ästhetik des Widerstands‹ aber wiederum nur *ein* Aspekt. Entsprechend sind für die Stadtutopien von Archizoom und Superstudio interpretatorisch noch weitere Gehalte zu erschließen.

²⁶¹ Superstudio. *Design d'invenzione* ..., 1969, S. 28.

²⁶² Diese ›Ästhetik des Widerstands‹ ist ein allgemeineres Phänomen im Kulturschaffen um 1970; an dieser Stelle sei aufgrund des gewählten Begriffs nur auf Peter Weiss' gleichnamigen Roman verwiesen; siehe Weiss, Peter. *Die Ästhetik des Widerstands*, 3 Bde., Frankfurt a. M.: 1975, 1978, 1981.

3.5.2. Bewahrende Schreibweisen

Eine ironische Schreibweise kann auch dazu dienen, eine bestimmte Art der Bezogenheit zu Idealem darzustellen. Diese Konzeption entspricht dem von Friedrich Schlegel geprägten Aspekt der romantischen Ironie.²⁶³ Der Schlegelsche Ironiebegriff beruht auf der bewussten Annahme einer Differenz zwischen dem »Ideal« und dem »Realen« oder, wie Schlegel an anderen Stellen schreibt, zwischen dem »Unbedingten« und dem »Bedingten«, dem »Unendlichen« und »Endlichen«. So steht in Schlegels Lyceums-Fragment 108: »Sie [die Ironie] enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten«.²⁶⁴ In diesem metaphysischen Gegensatz ist nach Ingrid Strohschneider-Kohrs das Verhältnis zum Unbedingten aber nicht als ein »vages Ausgreifen« zu verstehen, sondern als ein »Streben nach dem Unendlichen«.²⁶⁵ Eine Begründung dafür, dass dieser Gegensatz »unauflöslich« ist, notierte Schlegel in den philosophisch-ästhetischen Aufzeichnungen von 1796: »Die

²⁶³ Friedrich Schlegels Begriff der Ironie weist in sich eine einheitliche Konzeption auf, wird aber im Verlauf seines Werks immer wieder neu differenziert. Die folgende Darstellung stützt sich auf Schlegels Überlegungen zur Ironie in dessen Lyceums- und Athenäums-Fragmenten sowie auf Schlegels *Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*; siehe Schlegel, Friedrich. Lyceums-Fragmente, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hg. v. Ernst Behler e. a., München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, S. 147–163; ders. Athenäums-Fragmente, ebd., S. 165–255; ders. *Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, in Ernst Behler/e. a. (Hgg.) *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 10, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1969, S. 309–534. Unter der umfangreichen Literatur über die Ironie bei Friedrich Schlegel werden insbesondere die Untersuchungen von Ingrid Strohschneider-Kohrs in *Die romantische Ironie in Theorie und Gestalt*, 2. erw. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1977 (1960) S. 7–91 berücksichtigt. Siehe auch Allemann, Beda. *Ironie und Dichtung*, 1968; Behler, Ernst. Die Theorie der romantischen Ironie, in *Klassische Ironie. Romantische Ironie, Tragische Ironie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S. 40–64; ders. Friedrich Schlegels Theorie der Ironie, in *Ironie und literarische Moderne*, München, Paderborn, Wien: Schöningh, S. 92–114; Szondi, Peter. Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in *Euphorion*, No. 48, 1954, S. 397–411; Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), dort bes. X. Ironie als Anverwandlung, S. 239–278.

²⁶⁴ Schlegel. Lyceums-Fragment, No. 108, KA, Bd. 2, 1967, S. 160.

²⁶⁵ Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 25.

Bestimmung des Menschen ist, das Unendliche mit dem Endlichen zu vermählen; die völlige Coincidenz ist aber ewig unerreichbar.«²⁶⁶

Die Ironie geht nun weniger aus dem Abstand und dem Gegensatz zwischen dem Unendlichen und Endlichen hervor, sondern erwächst vielmehr aus deren »unauflöslichem Widerstreit«. Im Zusammenhang mit den Stadtutopien ist es nun aufschlussreich, wenn Natalini von einer »tensione non risolta tra progetto e realtà« spricht.²⁶⁷ Diese Überlegung findet sich überdies im ersten seiner *Tre frammenti di poetica*, also unter einem Titel, der im Kontext von Schlegels Lyceums- und Athenäums-Fragmenten zur Ironie nicht ganz bedeutungslos erscheint.

Laut Strohschneider-Kohrs ist die Schlegelsche Ironie aber nicht nur durch den »unauflösbaren Widerstreit« bedingt, sondern »sie hält es [das ›Gefühl‹ für diesen Zwiespalt, mts] wach, sie steht als *agens* in diesem.«²⁶⁸ Mit anderen Worten wird der »Widerstreit« von Schlegel als »Aktionsraum der Ironie für den Bereich der Kunst« gedacht. Für die künstlerische Tätigkeit bedeutet dies den kontinuierlichen Versuch einer Annäherung an das Ideale, der aber immer im Bewusstsein um dessen Uneinholbarkeit geschieht.

²⁶⁶ Schlegel, Friedrich. *Neue philosophische Schriften*, hg. v. Körner, J. Frankfurt a. M., 1935, S. 368; hier zitiert nach Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 25. Im Spätwerk *Philosophische Vorlesungen ...* wird der Akzent verschoben. Im Zentrum steht dort eine ›Ironie der Liebe‹. In Kontext dieser Überlegungen ist Ironie zwar immer noch durch die Differenz von Endlichem und Unendlichem bestimmt; eine Differenz, die weiterhin die Erhebung über das Bedingte veranlasst. Als »agierende«, sowohl »annihilierende« als auch »synthetisierende Bewegung« ist die Ironie aber nun auch eine Vereinigung von Gegensätzen. Damit wird aber keine Abwendung von früheren Bestimmungen vollzogen. Wie Strohschneider-Kohrs dazu schreibt: »In ihr, in der ›liebvollen Ironie‹ wird aber auch der ›Schein des Widerspruchs‹ *hervorgehoben*, denn der Widerspruch ›*dient*‹ der Liebe, dient der Vereinigung ›zur Bestätigung und Verstärkung‹; ist doch diese Ironie ein sich selbst wissendes und sich selbst in seinem Agieren anzeigendes Vermögen«. (Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 85)

²⁶⁷ Natalini, Adolfo. *Tre frammenti di poetica*, 1980–82: 1. L'architettura è un lapsus tra lapis e lapide, in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 8.

²⁶⁸ Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 25.

Damit wäre also bezeichnet, dass diese Art von Ironie ein Konstituens der schöpferischen Situation ist. Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach Schlegels Vorstellung, wie die Ironie im Werk zum Ausdruck kommt. Im Lyceums-Fragment 42 steht zu ironisch verfassten Werken:

Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: Im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen [sic] Buffo.²⁶⁹

Einmal abgesehen davon, dass die Figur aus der *Commedia dell'Arte* in den italienischen Kontext zu passen scheint, soll anhand von Schlegels Bestimmung vor allem ein spezifisches Darstellungsprinzip sichtbar gemacht werden. Die Stadtutopien werden als Groteske, als Absurdität »vorgeführt«; die ironische Schreibweise tritt demnach als künstlerische Aufführung in Erscheinung, die gleich der Figur des Buffo die »gegenständliche gebundene Darstellung durchbricht.«²⁷⁰ Mit dieser Feststellung zeigt sich, wie sehr das, was den beiden Stadtutopien an künstlerischer Qualität eignet, durch die Verwendung einer ironischen Schreibweise bedingt ist. Sie bewirkt, dass der Projektgehalt in seinem etablierten Bezug auf die materielle Realisation hin durchbrochen wird und sich im Sinne einer »Aufführung« dem Publikum – der Fachschaft – zuwendet. Dabei wird aber das Projekt als Darstellungsform von Imaginationen nicht aufgegeben. Vielmehr wird durch die Ironie die Funktion der Imagination ins Absurde übersteigert und damit auf den Illusionscharakter des Imaginären verwiesen.²⁷¹

²⁶⁹ Schlegel. Lyceums-Fragment, No. 42, KA, Bd. 2, 1967, S. 152.

²⁷⁰ Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 37.

²⁷¹ Diese Zuwendung zum Publikum hat Schlegel auch im Zusammenhang mit der griechischen Tragödie thematisiert. Dort geschieht sie durch die Parabase – Schlegel schreibt »Parekbase« –, die Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Chor, der sich dem Publikum zuwendet und das Geschehene – und noch Geschehende – kommentiert. Dieses Verfahren wird unter dem Begriff der poetischen Desillusionierung gefasst. Dabei ist die poetische Desillusionierung wiederum eine Ausformung der »Potenzierung« der Kunst: Nach Schlegel wird die Kunst durch den Gebrauch der Ironie

Als Entsprechung zu jener inneren »Stimmung«, die nach Schlegel »alles übersieht«, könnte man die Einsicht der Florentiner in die bestehenden Problematiken der ›Architektur der Moderne‹ – in einem gesellschaftlichen wie künstlerischen Sinne – verstehen. Darüber hinaus ist auch das Wissen um die Begrenztheit der eigenen Fähigkeiten Teil dieser Stimmung: Man ist sich der umfassenden Komplexität des Bauens genauso bewusst wie der Unmöglichkeit, dieser Tatsache vollkommen gerecht zu werden.

Eine solche »innere Stimmung« der »Übersicht« ist mit einer bestimmten Autorenhaltung verbunden, nämlich einer Distanzierung. Dies verdeutlicht sich in Schlegels Lyceums-Fragment 108:

Sie [die Ironie, mts] ist die freieste aller Lizenzen, *denn durch sie setzt man sich über sich selber hinweg*; doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig.²⁷²

Der Versuch einer Formulierung oder gar Realisierung des Idealen im Sinne der romantischen Ironie enthält also – genauer gesagt – eine Selbstdistanzierung. Das Ideale, das

»potenziert«, indem die Kunst in Form der Kunst überschritten werde. Entsprechend führt die Desillusionierung nicht *aus* der Illusion der Aufführung *heraus*, sondern steigert die Illusion und macht gerade dadurch auf die Illusion und damit das Imaginäre aufmerksam. Siehe dazu Schlegel. Athenäums-Fragment, No. 116, KA, Bd. 2, 1967, S. 182; ders. Philosophische Lehrjahre II, No. 668, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 18, hg. v. Ernst Behler e. a., München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1969, S. 85. Siehe dazu auch Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), S. 186–187. Auf den Begriff und die Funktion der Potenzierung wird in diesem Kapitel weiter unten näher eingegangen.

²⁷² Schlegel. Lyceums-Fragment, No. 108, KA, Bd. 2, 1967, S. 160. (*Herv. mts*) Schlegel fährt fort: »Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.« Schlegel spricht damit einen Aspekt ironischer Schreibweise an, der für die Rezeption der Stadtutopien mit Sicherheit signifikant war, nämlich die Frage, wie diese Projekte zu verstehen sind. Gerade die Schwierigkeit, Deutungen festzumachen und das Risiko von Fehlinterpretationen kann dazu führen, von diesen wenig fassbaren Projekten abzusehen. Zusammen mit dem Misstrauen gegenüber dem Humorvollen und Scherzhaften be- und verhindert dieser Umstand die wissenschaftliche Untersuchung und die Eingliederung dieser Projekte in die geschriebene Architekturgeschichte.

Unbedingte wird als etwas von der Wirklichkeit Entferntes akzeptiert und die Idee des Idealen, des Unbedingten zugleich bewahrt.²⁷³

Betrachtet man die ironischen Stadtutopien unter diesem Bedeutungsaspekt, wird deutlich, dass Archizooms ironisch formulierte *Teoria Urbanistica di Classe* also nicht einer Ablehnung der sozialkritischen Theorien von Marx und Engels gleichkommt. Vielmehr sind die ironisch geschriebenen neomarxistischen Manifeste Ausdruck dafür, dass eine im ursprünglichen Sinne kommunistische Gesellschaft ein Ideal darstellt: eine Gesellschaft, in der alle sozialen Gegensätze aufgehoben und sämtliche Produktionsmittel und Erzeugnisse kollektives Eigentum sind. Ebenso bekunden die anthropologischen Begründungen des *Monumento Continuo* das Ideal einer umfassend menschengerechten Architektur und mithin den Enthusiasmus für die anthropologischen Schriften eines Claude Lévi-Strauss und Bronislaw Malinowski. Damit wären aber nur zwei – wenn auch signifikante – Aspekte in einem dezidiert interdisziplinär ausgerichteten Architekturdiskurs angesprochen, der für die Florentiner einen positiven Bezugskontext bildet. Als explizites Beispiel sei hier die knappe Formulierung Natalinis im rückblickend geschriebenen Fragment *Architettura con figure* in Erinnerung gerufen:

Questa ›architettura parlante‹ si costruisce [...] attingendo a saperi diversi (la poesia, la filosofia, le scienze) in un continuo processo di ricomposizione.²⁷⁴

Damit gerät ein weiterer Aspekt des ironischen Umgangs in den Blick: das Unendliche, das mit dem bewusst kontinuierlich unternommenen Prozess impliziert wird. Es wird in Natalinis »frammenti« auch für weitere Momente des Projekts angesprochen. Zum einen sei das Unendliche als Eigenschaft des Projektes selbst zu begreifen: »Ogni progetto si compone di infiniti elementi«.²⁷⁵ Zum anderen betreffe es den Umgang mit

²⁷³ Siehe Schlegel. *Lyceums-Fragmente*, KA, Bd. 2, 1967, dort No. 42 S. 152; No. 48, S. 153; No. 108 S. 160; sowie: *Athenäums-Fragmente*, ebd., No. 22, S. 168 und besonders No. 238, S. 204. Strohschneider-Kohrs dazu in *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960) S. 14–71.

²⁷⁴ Natalini. *Architettura con figure*, 1982, S. 8.

²⁷⁵ Ders. *Architettura con figure*, 1982, S. 8.

der Architektur: »L'analisi degli infiniti elementi dell'architettura è al di là delle nostre possibilità«. ²⁷⁶

Aber auch die Bezugnahmen von Archizoom und Superstudio auf historische Architekturen reflektieren über das bewahrende Moment der Ironie eine Verpflichtung gegenüber Idealen. Wenn also die Florentiner in ihren Projekten auf historische Monumentalbauten referieren, so kommt darin eine besondere Wertschätzung zum Ausdruck. Solches gilt aber zugleich auch für die »Monumente« des *Razionalismo*: Die Faszination durch die spezifische Expressivität schlichter Volumetrien, durch die Prägnanz geometrisierter Formen und eine funktional wie formal überzeugende Typologie lässt sich zuallererst an der ästhetischen Qualität der Bilder zu den zwei Stadtutopien ablesen.

Für die Deutung einer Ironisierung mit bewahrender Funktion finden sich zudem auch Hinweise in gleichzeitig mit den Stadtutopien entstandenen Texten: Wenn Superstudio in *Progetti e pensieri* von den »Primitiven der modernen Architektur« schreibt, was im negativen Sinne wohl das vulgarisierende Bauen der Modernisten bezeichnet, so sind im positiven Wortsinn ebenso sehr die Initiatoren der Moderne und mithin das Originale und Authentische angesprochen. ²⁷⁷

In Schlegels Schreiben über Ironie findet sich aber noch ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit den Stadtutopien wichtig erscheint. So lautet der bereits zitierte Satz aus dem Lyceums-Fragment 108 in voller Länge:

Sie [die Ironie, mts] enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslchen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, *der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung*. ²⁷⁸

Wie oben im Zusammenhang mit den theoretisch unendlichen Anteilen des Entwurfsprozesses und des Projekts bereits angedeutet, ist dieses uneinholbare Ideal der

²⁷⁶ Ders. *L'architettura ...*, 1982, S. 8.

²⁷⁷ Superstudio. *Progetti e pensieri*, 1969, S. 38.

²⁷⁸ Schlegel. Lyceums-Fragment, No. 108, *KA*, Bd. 2, 1967, S. 160; der neu zitierte Satzteil ist von der Verfasserin in Kursivschrift hervorgehoben.

Vollständigkeit den Stadtutopien mittels der Ironie eingeschrieben: In ihrer disziplinär breit abgestützten Konzeption, die aber andeutend bleibt, manifestiert sich das Streben nach dem umfassenden, in jeder Hinsicht vollständigen Entwurf der ›Architektur der Stadt‹ – verbunden mit dem Wissen um dessen Unmöglichkeit. Insofern als die Projekte jedoch Theorien sind, zeigt sich in ihnen ebenso das Streben nach der Vollständigkeit des theoretischen Diskurses wie das Bewusstsein um deren Unmöglichkeit. Das Fragmentarische stellt also nicht mehr und nicht weniger als einen dem Unbedingten zugewandten Versuch dar – und zugleich auch das unumgängliche ›Scheitern‹ solcher Unternehmungen. Um diese dialektische Verfasstheit noch einmal mit Schlegels Worten nachzuzeichnen: »[E]ine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken.«²⁷⁹

Auf der Ebene der historischen Reflexion enthalten die Projekte der Florentiner zugleich das Streben nach den ›vollkommenen‹ Projekten der ›heroischen Moderne‹. Wenn diese im *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* referiert werden, geht es aber weniger um den konkreten Bau oder Entwurf, sondern vor allen Dingen um die damit verbundenen Ideale: So stehen etwa das Gebäude und die Schule des Bauhauses für das Gesamtkunstwerk, Boullées *Cenotaph für Newton* verweist auf die reine Geometrie als poetisches Objekt, Ledoux' *Oikema* referiert auf die Rationalisierung der symbolischen Form, Joseph Paxtons *Crystal Palace* deutet auf die Rationalisierung der Konstruktion, Charles Fouriers *Phalanstère*, Robert Owens *New Harmony* oder die unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe entstandene Überbauung am Weißenhof weisen auf die vollkommene Siedlung, Le Corbusiers *Ville Contemporaine* und *Radieuse* auf die komplette Stadt hin.

Im Zusammenhang mit der ironischen Schreibweise der Florentiner ist des Weiteren signifikant, dass Schlegel die Ironie ebenso als philosophische Haltung wie als künstlerisches Vermögen ansieht. Dieses doppelt fokussierte Agieren entspricht jenem von Archizoom und Superstudio, sind doch deren Stadtutopien als theoretische Diskurse und künstlerische Werke zugleich zu verstehen. Im Text zu *Supersuperficie*, einer

²⁷⁹ Schlegel. Athenäums-Fragment, No. 121, KA, Bd. 2, 1967, S. 184.

Weiterentwicklung des *Monumento*, charakterisieren die Superstudio-Architekten ihre Arbeitsweise als eine Form des Philosophierens: »[L']attività progettuale intesa come speculazione filosofica, come mezzo di conoscenza e come esistenza integrale.«²⁸⁰

Zugleich sieht Schlegel die Ironie insbesondere für theoretische Äußerungen in nicht-systematischer Form vor:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen und geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern.²⁸¹

Schlegels Überlegungen zur Ironie schließen aber auch das Moment der Negation nicht aus. Gemäß Strohschneider-Kohrs ist die Ironie ein »*Bewußtsein*, dessen Agieren von Schlegel als Negation und die durch diese Negation bewirkte Höherführung gekennzeichnet wird.«²⁸² In Entsprechung dazu kann die ironische Schreibweise der Florentiner Architektengruppen als engagierte Form der Reflexion im Hinblick auf Erkenntnisgewinn bezeichnet werden: Durch das Ironisieren des Gegebenen und des Erdachten kann dieses wiedererwogen und entwickelt werden. Man könnte also von einer dialektischen Progression sprechen, die in der poetischen Form des Projektes ihren Ort hat.

Für diese poetisch-reflektorische Vorgehensweise verwendete Schlegel den Begriff der »Potenzierung«: eine sich selbst reflektierende Reflexion.²⁸³ Diesen

²⁸⁰ Superstudio. Supersuperficie/Vita, in *Casabella*, No. 367, 1972, wieder abgedruckt in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 46.

²⁸¹ Schlegel. Lyceums-Fragment, No. 42, *KA*, Bd. 2, 1967, S. 152.

²⁸² Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie ...*, 1977 (1960), S. 88.

²⁸³ Die sich selbst reflektierende Reflexion, als eine poetische Reflexion, stellt die zweite Ausformung des Konzepts der Potenzierung dar, neben der bereits erwähnten poetischen Desillusionierung. Die poetische Reflexion beinhaltet die Überschreitung der Kunst in Richtung auf die Philosophie und die Überschreitung der Philosophie in Richtung auf die Kunst. Damit meint Schlegel allerdings nicht die gänzliche Auflösung der Kategorien Kunst und Philosophie. Für ihn handelt es sich immer noch um *zwei* Praktiken, die als solche aber ineinander übergehen. Siehe dazu auch Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), S. 186.

denkerischen Vorgang fasst er im Athenäums-Fragment 116 im Bild der »Spiegelreihe«: »Die romantische Poesie« als eine ironische Poesie »kann diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen«.²⁸⁴ Diese Metapher verwendete auch Natalini: Im Zusammenhang der Superstudio-Ausstellung in Rom schreibt er 1977 über die Utopien, die ja als *discorsi per immagini* verfasst sind, vom »specchio molteplicatore dei immagini«.²⁸⁵

Um diese Überlegungen abzuschließen, sollen noch einmal die zentralen Argumente zusammengefasst werden: In den Stadtutopien der Florentiner fungiert die Ironie als *agens* einer Vereinigung von produktiven und verneinenden Momenten. In der Form der poetischen Reflexion wird mittels der Ironie auf eine Art »schwebende Mitte« verwiesen, die zwischen dem ewigen Ungenügen des Darstellbaren, des Realisierbaren einerseits und dem Wissen der Autoren um das Unbedingte, das Ideal, die Vollständigkeit andererseits ihren »Ort« hat. Hieraus ergibt sich ein kontinuierliches Kreisen der Reflexion. Oder mit den Worten von Strohschneider-Kohrs: »Im innersten Kreis des Entstehens von Kunst ist die Ironie »antithetische Synthesis«, – die entgegengesetzt-vereinigende Aktion und Bewegung«.²⁸⁶

²⁸⁴ Schlegel. Athenäums-Fragment, No. 116, KA, Bd. 2, 1967, S. 182.

²⁸⁵ Natalini. Presentazione ... , 1979 (1978), S. 5.

²⁸⁶ Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie* ... , 1977 (1960), S. 87.

4. Motivationen der Ausbildung

Il Monumento Continuo und *No-Stop City* sind Teil des Frühwerks von Archizoom und Superstudio; beide Utopien entstanden somit wenige Jahre nach Studienabschluss dieser Architekten und sind in zentralen Aspekten durch Erfahrungen aus diesem Kontext geprägt. Dabei kann aus mehreren Gründen von einer Ausbildung unter besonderen Umständen gesprochen werden. Die Architekten beider Gruppen hatten sich zu Beginn der 1960er Jahre an der Architekturfakultät der Universität Florenz immatrikuliert. Ein einschneidendes und prägendes Ereignis dieser ersten Ausbildungszeit stellten die Studentenunruhen dar, die 1963 in Florenz und an anderen italienischen Universitäten eskalierten. Den Protagonisten selbst zufolge dauerte diese agitative Atmosphäre bis über die weltweiten Studentenproteste von 1968 hinaus an; dies berichtet auch die vorliegende Literatur.²⁸⁷ Für Archizoom und Superstudio waren jedoch die Ereignisse um 1963 viel eher relevant als jene um 1968. Mindestens die Hälfte der späteren Gruppenmitglieder hatte sich in dieser ersten Protestbewegung aktiv engagiert; Branzi, Corretti, Morozzi und Toraldo lernten sich an Versammlungen und bei der Besetzung der Florentiner Architekturfakultät kennen. Diese politisierte und politisierende Konstellation kann als eine Art ›generativer Kern‹ der beiden Gruppen angesehen werden.²⁸⁸

²⁸⁷ Den Studentenunruhen von 1963 sind in *Casabella continuità*, No. 287, 1964, mehrere Artikel gewidmet. Über Florenz, siehe Aufsatz der Studierenden Bacciardi/Caponetto/ Di Cristina/Fracassini/Pizziolo. Firenze. *Motivi di crisi e discorsi ai nuovi studenti*, S. 40–43. Siehe auch Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19; Orlandoni/Vallino. *Dalla Città ...*, 1976, S. 16–19.

²⁸⁸ Toraldo erzählte rückblickend, wie sie gemeinsam einen Tag lang das Rektorat besetzt hielten. Gespräche der Verfasserin Florenz, Juni 2000, zum Thema der Studentenproteste von 1963 und 1968 mit Natalini, Frassinelli, Alessandro und Roberto Magris, Florenz, Juni 1998, mit Natalini und Frassinelli, Florenz, Oktober 1999, mit Toraldo, Florenz, Juni 2000, mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001, mit Corretti, Bartolini, Bartolini-Morozzi und Morozzi, Florenz, November 2001. In einem Interview mit Fioretti erinnert sich Corretti: »Ci siamo conosciuti sulla scena politica, durante l'occupazione della facoltà di Architettura di Firenze nel 1963. Massimo Morozzi era segretario di *Intesa*, una delle numerose liste che partecipavano all'elezione dei rappresentanti degli studenti nel consiglio di Facoltà. Un gruppo, quest'ultimo, che in anticipo sui tempi contava al proprio interno studenti cattolici e di sinistra. Andrea Branzi, invece, l'ho conosciuto al corso di Storia

Für die Protestaktionen von 1963 sind zwei Momente grundlegend, die ineinandergreifen: Der bereits angesprochene, dezidiert politische Positionsbezug der engagierten Studierenden verband sich mit ihrer Kritik an der Situation der Lehre. Corretti hatte im März 1964 die Essenz der studentischen Forderungen wie folgt zusammengefasst:

Il tema d'avvio era rivendicativo/democratico. Ci si batteva per il metodo scientifico/per la democrazia all'interno dell'Università/contro l'integrazione e l'alienazione dei tecnici/contro la apoliticizzazione della cultura e della condizione di studente.²⁸⁹

Die Verbindung von politischen Forderungen und Kritik an der Lehre in den Florentiner Studentenprotesten thematisieren auch Navone und Orlandoni, wobei sie diese Situation zugleich als das konstituierende Moment der Architettura Radicale bezeichnen:

L'avventura della neoavanguardia architettonica italiana inizia a Firenze, tra il 1963 e il 1967, nell'ambito del dibattito culturale e ideologico promosso all'interno della facoltà di architettura dagli strati più aggiornati del corpo studentesco. Nel 1963 gli studenti delle facoltà di architettura italiane aprono un primo ciclo di agitazioni [...]. Le ipotesi dibattute sono essenzialmente corporative e nascono dalla particolare arretratezza della didattica e la ricerca nelle facoltà stesse. [...] In alcune sedi il dibattito, impostato proprio sulla crisi delle ipotesi riformiste, tende a politicizzarsi. A Firenze, dove viene occupato il rettorato, si forma la ›lega studenti architetti‹ di cui faranno parte fin dalle

dell'Architettura, tenuto dal professor Leonardo Benevolo.« Fioretti. Intervista ... , 1999, S. XII–XIII. Zu den Studentenprotesten von 1968 bemerkt Corretti im selben Gespräch: »Pur condividendone molte istanze, per certi versi eravamo molto critici. In quanto Architetti ci preoccupava il netto prevalere della pura componente politica rispetto quella progettuale. Noi abbiamo sempre rivendicato il valore del progetto di architettura, che consideravamo uno strumento per l'azione politica.« (Florenz, 29. Oktober 1999) Deganello bemerkte zum Thema, dass die Archizoom-Architekten vom Beginn der Florentiner '68er-Proteste überrascht worden seien, ein Umstand, in dem die Distanz klar zum Ausdruck kommt. (Deganello im Gespräch mit der Verfasserin, Mailand, Oktober 2001)

²⁸⁹ Biographische Notizen von Corretti, gedruckt in *Gilberto Corretti. Professione: Designer*, Katalog zur Design-Ausstellung, Centro Comunale per l'Arte Contemporanea, Montecatini Terme, Florenz: Alinea Editrice, 1993, [s.p.].

origini, tra gli altri, Massimo Morozzi, Claudio Greppi, Paolo Deganello, Gilberto Corretti, e poi Andrea Branzi.²⁹⁰

Die politische Auseinandersetzung während des Studiums war aber auch für die weiteren, bisher nicht genannten Mitglieder beider Gruppen von Bedeutung. In der vorliegenden Literatur finden sich dazu keine Angaben; neben der besonderen Betonung des Engagements von Branzi und Deganello wird nur allgemein von der Politisierung beider Gruppen gesprochen.²⁹¹ Im Gespräch thematisieren aber sowohl Frassinelli als auch die Brüder Magris, sowohl Bartolini als auch Bartolini-Morozzi ihre Verbindung zur Studentenbewegung. Dass sie nicht zusammen mit den oben zitierten Protagonisten der »lega« figurieren, mag auf eine weniger aktive – vielleicht auch weniger wahrgenommene?! – Teilnahme zurückzuführen sein.²⁹² Zudem hatten Roberto Magris, Bartolini und Bartolini-Morozzi ihre Ausbildung an der Architekturfakultät erst nach der »Begründergeneration« begonnen. Entsprechend waren sie in anderen Unterrichtsgruppen und schlossen sich wohl zu einem späteren Zeitpunkt den engagierten Studierenden an.

Eine Ausnahme scheint Natalini zu bilden, der im rückblickenden Gespräch angibt, den Inhalten der Proteste zugestimmt, sich aber von den Aktionen ferngehalten

²⁹⁰ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19.

²⁹¹ Siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 117–18, 20–21, 39–49, Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 61–89; auf die politische Dimension verweisen auch Muntoni und Tafuri, in diesen Aufsätzen wird die Politisierung der beiden Florentiner Gruppen als oberflächlich und im Widerspruch zur Praxis stehend charakterisiert; siehe Muntoni. *L'architettura radicale*, 1977, S. 178–188; Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1986 (1982), S. 125.

²⁹² Frassinelli vermerkt in seinem Lebenslauf zu den Jahren 1961–68: »Frequento la Facoltà di Architettura partecipando alle lotte studentesche fin dall'inizio; in quell'ambiente, estremamente stimolante, maturo politicamente e culturalmente«. Unveröffentlichtes Typoskript, Florenz, Juni 1998, [S. 1]. Diese Darstellung deutet an, dass Frassinelli, der als Person distanziert und zurückhaltend wirkt, von der zuvor als ursprünglichen Kern bezeichneten Gruppe nicht wahrgenommen wurde. Diese Vermutung bestätigte Corretti, der gegenüber der Verfasserin angab, Frassinelli während des Studiums nicht gekannt zu haben. (Florenz, November 2001)

zu haben – sein Bezugskontext bestand in einem Kreis von Pistoieser Künstlern, dem Roberto Barni, Gianni Ruffi und Umberto Buscioni angehörten.²⁹³

Als bestimmend für die inhaltliche Ausrichtung kann zum einen jene Literatur angesehen werden, auf welche auch die internationalen neomarxistisch inspirierten Debatten der 1960er Jahre Bezug genommen hatten: über die Werke von Marx und Engels hinaus etwa die Schriften von Georg Lukàcs oder Levi-Strauss, insbesondere aber jene von Herbert Marcuse, Theodor Wieselgrund Adorno und Max Horkheimer. Ohne auf Vollständigkeit abzielen, wären damit einige der meist referierten Autoren genannt. Mit einer großen Zahl von Schriften der angeführten Autoren machten sich die Florentiner während der Studienzeit durch persönliche Lektüre vertraut. Darüber hinaus dürften für den ›Theoriehorizont‹ der Florentiner wohl auch informelle studentische Gesprächskreise eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben, fand doch dort ein reger Austausch über aktuelle Theorie und Literatur statt.²⁹⁴

²⁹³ Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Florenz, Juni 1998 und Oktober 1999. Den Hinweis auf Natalinis Kontakte zur *Scuola di Pistoia* gab zuerst Amedeo Belluzzi, Florenz, Juni 1998.

²⁹⁴ Branzi bezeichnet Engels' Schriften zur Stadt und dabei insbesondere *Die Wohnungsfrage* (1887) als fundamentale Grundlage für Archizooms kritische Analysen, siehe Branzi. Introduzione, 1974, S. 9–10. Zum theoretischen Kontext der Diskurse um 1963 und über Verbindungen zur Redaktion von *Classe Operaia*, siehe ebd., S. 17–18, 20–21, 39–49. In den Archizoom-Manifesten sind auch Argumente aus Marx' und Engels' *Kapital* (1867) nachweisbar. – Auf Lukàcs' Ästhetik verweist Muntoni. *L'architettura radicale*, 1977, S. 180–184, 186; ins Italienische übertragen sind von diesem Autor *Die Seele und die Formen*, 1911, (ital: *L'anima e le forme*, Mailand: Sugar, 1963); ders. *Eigenart des Ästhetischen*, 1963 (*Sulla categoria della particolarità*, Rom: Riuniti, 1971). Von Marcuse liegen u.a. vor: Marcuse, Herbert. *Reason and revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1954 (*Ragione e rivoluzione*, Bologna: Il Mulino, 1967); ders. *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon Press, 1964 (*L'uomo da una dimensione*, Turin: Einaudi, 1968); ders. *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965 (*Critica della società repressiva*, Milano: Feltrinelli, 1968); Kurnitzky, Horst/Kuhn, Hansmartin (Hgg.). *Das Ende der Utopie. Herbert Marcuse diskutiert mit Professoren und Studenten an der Freien Universität West-Berlins*, Berlin: Peter von Naiakowski, 1967 (*La fine dell'utopia*, Bari: Laterza, 1968). Unter den Schriften Adornos und Horkheimers kommt wohl der *Dialektik der Aufklärung*, New York: Social Studies Association, 1944 (*Dialettica dell'illuminismo*, Turin: Einaudi, 1966), eine besondere Rolle zu: Das Konzept der Negativität, das die

Weitere Referenzpunkte für die Position und die Argumente der Florentiner bildeten italienische Schriftenreihen wie *Quaderni Rossi* und *Classe Operaia*, die ebenfalls einem politisch links stehenden Kontext entstammten. Insbesondere der Bezug zu *Classe Operaia* wird in der Literatur über die beiden Gruppen betont, so etwa bei Navone, Orlandoni und Rattazzi.²⁹⁵ Allerdings finden sich dort keine detaillierten Angaben über Art und Intensität dieses Kontakts; so bleibt offen, ob es sich um eine eher einseitige Aufmerksamkeit der Architekten gegenüber der Zeitschrift und ihren Redakteuren handelte oder um einen – wie auch immer gearteten – Austausch.

Frankfurter Philosophen im Kapitel »Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug« für zeitgenössische Kunst postulieren, entspricht weitgehend dem Projektkonzept der Florentiner. In diesen Lektürekontext gehört ferner auch das Werk Walter Benjamins, das zum großen Teil erst in den 1950er Jahren publiziert und in den 1960er Jahren quasi (wieder-) entdeckt wurde. Was den weiteren diskursiven Kontext betrifft, so finden sich bei der Durchsicht italienischer Publikation aus dem kulturwissenschaftlichen Bereich auch immer wieder Bezugnahmen auf Max Weber, Karl Mannheim, Ernst Bloch oder Henri Lefebvre.

²⁹⁵ »La politicizzazione della lega è progressiva e determinata anche e soprattutto dallo stretto contatto con il gruppo redazionale fiorentino della rivista ›La classe operaia‹ che conta, tra gli altri, figure di primo piano della nuova sinistra italiana, come Mario Tronti e Alberto Asor Rosa«. Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19–20. In der Anmerkung zu dieser Passage weisen die Autoren darauf hin, dass die Verbindungen zwischen politischen Gruppierungen und den Studentenprotesten um 1963 noch einer Aufarbeitung harren: »Tutto il problema dei rapporti tra sinistra di classe e studenti politicizzati al tempo delle agitazioni del 1963 non è ancora stato analizzato a livello critico o ideologico e richiederebbe un approfondimento«. (Siehe ebd., Anm. 3, S. 86). Die signifikant politische Dimension der Florentiner *Architettura Radicale*-Utopien betont rund zwanzig Jahre später auch Cristina Rattazzi in ihrem Buch *Andrea Branzi. Militanza tra teoria e prassi*: »Il linguaggio [di Branzi, mts] è in maniera evidente politicizzato (influenzato dalla frequentazione di *Classe Operaia* e di figure come Mario Tronti e Alberto Asor Rosa), e viene da subito utilizzato per esprimere le proprie convinzioni anti-razionaliste.« (*Andrea Branzi ...*, 1997, S. 77) Ab 1968 sollte zudem auch die Zeitschrift *Contropiano*, die ›Nachfolgerin‹ von *Classe Operaia* einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt für die Florentiner Architekten bilden. Vor allem die dort veröffentlichten Aufsätze von Tafuri und Massimo Cacciari waren für Archizoom und Superstudio prägend. Entsprechend war es für sie besonders bitter, dass Tafuri ihnen in *L'architettura italiana 1944–86* eine hastige und oberflächliche Lektüre von *Classe Operaia*, *Quaderni Rossi* und *Contropiano* vorwarf. Siehe Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1986, S. 125.

Die Architekten selbst berichten rückblickend von den Diskussionsforen anlässlich der öffentlich zugänglichen Redaktionssitzungen, an denen sie als Zuhörer teilgenommen hatten. Corretti etwa erinnert sich an den Kontakt zwischen Studierenden und politisierten Theoretikern um 1963 wie folgt:

[I]n quegli anni Firenze fu un vero laboratorio politico. Tra i principali eventi ci fu la scissione del Partito Socialista, la fondazione della rivista *Quaderni Rossi* diretta dall'intellettuale torinese Raniero Panzieri, e la fondazione della rivista *Classe Operaia*, che ebbe tra i suoi redattori Mario Tronti, Alberto Asor Rosa e Toni [Antonio, mts] Negri.

Pur non avendo un ruolo attivo, Andrea Branzi e io frequentavamo alcune redazioni, e fu lì che cominciammo a capire e a ›masticare‹ il linguaggio della nuova sinistra.²⁹⁶

Wie bereits angedeutet, war die von den Studierenden als problematisch empfundene Situation in der Lehre ein weiteres gewichtiges Motiv der Unruhen. Der Ursprung dieser Situation lag darin, dass die italienische Architektenavantgarde seit 1945 weitgehend von der Lehre an den Universitäten ausgeschlossen blieb. Die äußerst vielfältigen und kreativen Entwicklungen in Italien Ende der 1940er und während der 1950er Jahre – die Relektüren des *Razionalismo*, verbunden mit dessen formaler Weiterentwicklung; die Verschränkung moderner Entwurfs- und Konstruktionsmethoden mit dem Historischen in vernakulären wie klassischen Dimensionen – fanden kaum Eingang in die Akademien. Belluzzi und Conforti fassen in ihrer Einführung zu *Architettura italiana 1944–1994* diese Situation der Lehre an den italienischen Architekturfakultäten wie folgt zusammen:

²⁹⁶ Corretti im Interview mit Fioretti, Florenz, 29. Oktober 1999. Corretti fährt fort: »Questo ebbe una certa importanza anche nella formazione di Archizoom. Il gruppo aveva essenzialmente due anime: una matrice cattolico-riformista rappresentata da Andrea Branzi e Massimo Morozzi, che provenivano entrambi da una famiglia cattolica osservante, e l'altra, rappresentata da Paolo Deganello e da me stesso, in cui la matrice cattolica era meno marcata. In quegli stessi anni si manifestarono alcuni mutamenti anche all'interno della Chiesa, con la nascita dei preti operai, tra cui Don Milani e Don Mazzi, che cominciarono a contestare dall'interno della Chiesa le gerarchie ecclesiastiche. Inoltre, con la nascita della sinistra extraparlamentare ebbe inizio quel processo di revisione del marxismo storico che caratterizza la nuova sinistra italiana.« (S. XX)

Durante il lento avvio della ricostruzione, i più noti esponenti dell'ala accademica si mantengono sulla difensiva, in posizione liminare alla pubblicistica, non criticano apertamente le nuove tendenze, »sfuggono ad ogni serio dibattito, non hanno – secondo Bruno Zevi – idee da difendere ma solo posizioni da conservare«.²⁹⁷

Eine beschränkte Dozentengruppe, deren Berufung zum Teil noch in den 1930er Jahren erfolgt war, hielt eine nahezu unangetastete Kontrolle über die Lehre, welche so quasi monopolisiert war. Diese Differenz zwischen akademischem Unterricht und baulicher Realität dauerte Belluzzi und Conforti zufolge bis in die 1960er Jahre fort:

Sino all'inizio degli anni Sessanta, si perpetuò una paradossale scissione tra l'insegnamento universitario e la cultura architettonica: i nuovi protagonisti [i. e. l'avanguardia del Doppoguerra, mts] stentano a inserirsi in un ambiente chiuso e ostile, da cui vengono respinti (Mario Ridolfi), dirottati verso discipline complementari (Ernesto Nathan Rogers), confinati in una posizione subalterna (a Pier Luigi Nervi è negato un posto di ruolo).²⁹⁸

Eine Ausnahme bildete das Institut für Architektur der Universität Venedig, dessen Lehrende sich mit den Anforderungen der Zeit sowohl im Unterricht wie in der eigenen Praxis konfrontierten. Unter der Leitung von Giuseppe Samonà dozierten dort unter anderem Franco Albini, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Gian Carlo de Carlo, Ignazio Gardella und Zevi.

²⁹⁷ Siehe Belluzzi, Amedeo/Conforti, Claudia. Introduzione, in *Architettura italiana 1944–1994*, Bari: Laterza, 1994, S. 1 (Erstausgabe: *Architettura italiana 1944–1984*, Bari: Laterza, 1986); das zitierte Diktum Bruno Zevis stammt aus dessen Aufsatz L'architettura organica di fronte ai suoi critici, in *Metron*, 23–24, 1948, S. 41. Zur Dominanz der »Konservativen« an den Architekturfakultäten italienischer Universitäten siehe auch Benevolo, Leonardo. *Le avventure della città*, Bari: Laterza, 1973, S. XXVII–XXVIII. Im Zusammenhang der Studentenproteste von 1968 schrieb Benevolo: »Il corpo accademico, che ha superato senza danno una guerra mondiale e un cambiamento di regime, è ancora in piena forma da quando si muove sul suo terreno favorito, cioè la trattativa col potere centrale, e forse è in grado di bloccare, o deformare a proprio vantaggio, ogni riforma importante.« Capitolo sesto. L'Università. 1. 1969: La crisi stabilizzata e la riforma rimandata, in *Sette giorni*, No. 94, 30. März 1969, wieder abgedruckt in ders. *Le avventure ...*, 1973, S. 179.

²⁹⁸ Belluzzi/Conforti. Introduzione, 1994, S. 1.

Zumindest als »einen Lichtblick« bezeichnen Belluzzi und Conforti die Situation in Florenz, wo nach Giovanni Michelucci auch Adalberto Libera und Ludovico Quaroni lehrten.²⁹⁹ Die Darstellung des Florentiner Lehrkörpers muss für die Zeit um 1960 um die Namen Benevolo, Leonardo Savioli und Leonardo Ricci erweitert werden. Die Rolle Benevolos als prägender Lehrer der späteren Archizoom und Superstudio-Architekten wurde im Zusammenhang ihrer ironischen Negation einer teleologisch ausgerichteten Geschichtsschreibung bereits diskutiert. Einen noch wichtigeren – und positiven – Einfluss übten Savioli und Ricci aus, die zwar keine internationale Reputation wie ihre oben genannten Kollegen genossen, mit ihren Werken aber in ganz Italien Anerkennung fanden.

Abgesehen von diesen guten Beziehungen zu einzelnen Lehrern waren die Studierenden um 1963 mit ihrer Ausbildungssituation grundsätzlich unzufrieden. Ihre Kritik richtete sich hauptsächlich gegen eine konservative Lehre und einen in akademischen Traditionen verharrenden Lehrkörper. So monierten die Studierenden eine zu starke Gewichtung historischer Themen in den Lehrveranstaltungen und wollten den Sinn von Entwurfsübungen in historischen Stilen nicht mehr nachvollziehen. Parallel dazu vermissten sie die Auseinandersetzung mit der Architektur des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen und mit aktuellen zeitgenössischen Themen im Besonderen. Weitere wichtige Punkte waren die Forderung nach experimentellen Arbeitsformen, wie etwa in Gruppen durchgeführten Projekten, sowie der Ruf nach demokratischeren Verhältnissen, welche die Autorität der Lehrenden einschränken und den Studierenden mehr Mitbestimmung erschließen sollten.³⁰⁰

Das studentische Engagement zeitigte jedoch nur bescheidene Folgen. Hier soll lediglich diejenige genannt werden, welche für die Entstehung der Florentiner Architettura-Radicale-Gruppen von Bedeutung war: Ab 1964 bestand erstmals die Möglichkeit, Entwürfe in Gruppen zu erarbeiten und prüfen zu lassen. Laut Masini war dies ein *Novum* für eine italienische Architekturfakultät: »Erano i primi esempi, in

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Gespräche der Verfasserin mit Alessandro und Roberto Magris, Florenz, Juni 1998, Frassinelli, Florenz, Juni 1998, Oktober 1999, Toraldo, Florenz, Juni 2000, Corretti, Florenz, November 2001.

Italia, della ›sperimentazione‹ all'interno dell'Università«. ³⁰¹ Branzi, Corretti, Morozzi und Toraldo ergriffen diese Möglichkeit und schlossen sich im März desselben Jahres mit vier weiteren Studierenden zu einer Projektgruppe zusammen. Doch nicht nur die Arbeit im Kollektiv überschritt die Norm:

Il tema progettuale assegnato agli studenti consisteva nel progetto di una nuova facoltà di architettura, che, secondo le previsioni del Piano Urbanistico del Prof. Edoardo Detti, doveva essere realizzata nella Piana di Sesto Fiorentino. Diversamente dagli altri studenti, che affrontarono il tema realizzando un progetto, noi lo affrontammo in chiave del tutto metaforica e utopistica, proponendo una città lineare da Firenze a Pistoia, che includesse anche la facoltà di architettura. ³⁰²

Rattazzi betont in ihrem Buch, dass diese »urbane Struktur zwischen Florenz und Pistoia« nicht nur innerhalb der Florentiner Architekturfakultät, sondern auch im gesamtitalienischen Vergleich als origineller Beitrag betrachtet werden müsse:

Quando nel resto degli atenei italiani si guardava quasi esclusivamente alle problematiche della prefabbricazione pesante, della modularità e della componibilità scientifica, i giovani studenti Fiorentini cercavano di giungere a una progettazione globale della città, a tutti i livelli, attraverso metodologie diverse; emerge già fortemente l'esigenza di inserirsi nel dibattito sulla nuova dimensione e utopia dell'architettura. ³⁰³

Im Zusammenhang mit *Monumento Continuo* und *No-Stop City* gesehen, sind in diesem ersten Gruppenprojekt bereits wichtige Momente der späteren »progetti teorici« ein erstes Mal präsent: die Vorgehensweise, den vorgegebenen Aufgabenbereich zu

³⁰¹ Masini. Archifirenze, 1972, S. 40. Masini zählt zur ›sperimentazione‹ auch die Arbeiten einer weiteren Florentiner Studentengruppe, nämlich jene *Urboeffimeri* genannten Happenings der Gruppe U.F.O, die im Kontext der Fakultätsbesetzungen ab Januar 1968 durchgeführt worden waren. Siehe auch Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19; Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 16–19.

³⁰² Corretti bezeichnet im Gespräch mit Fioretti die Gruppenarbeit als eigentliche Initialsituation der späteren (Archizoom-) Gruppe. Siehe Fioretti. *Intervista ...*, 2000 S. XIX–XX. Siehe auch Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 65.

³⁰³ Ebd.

überschreiten, ebenso wie die Neigung, disziplinäre Grenzen zu erproben; letztere klingt darin an, dass der »esame di gruppo« drei verschiedene Unterrichtsfächer umfasste, nämlich »Composizione«, »Urbanistica« sowie »Arte dei Gardini«. Ein weiteres Thema, welches von diesem Projekt ausgehend kontinuierlich bearbeitet wurde, war die Auseinandersetzung mit dem Metaphorischen und Utopischen. Aber auch in formaler Hinsicht wurden zentrale Gehalte der späteren Projekte angeschnitten: Wie beim *Monumento Continuo* handelte es sich um eine lineare Struktur, welche – wie die beiden Stadtutopien – eine »nuova dimensione« aufwies, also als Megastruktur konzipiert war. Allerdings sollte sie nicht das erste Experiment mit einer großmaßstäblichen Konstruktion sein, das an der Florentiner Architekturfakultät entworfen wurde. Dennoch ging auch diese Neuerung auf einen späteren *architetto radicale* zurück: Deganello hatte bereits 1963 eine solche Megastruktur entworfen. Sie bestand ebenfalls in einer »urbanen Struktur«, die sich diesmal von Florenz nach Prato erstreckte und 70 000 Bewohnern Lebens- und Arbeitsraum bieten sollte.³⁰⁴ Woher die Inspiration für eine solche Projektform ursprünglich kam, kann nicht restlos geklärt werden; rückblickend verweisen die Architektengruppen aber immer wieder auf die Entwürfe von Archigram als besonders wichtige Bezugsmomente.³⁰⁵

³⁰⁴ Deganello im Gespräch mit der Autorin, Mailand, Oktober 2001; am Projekt hatten Carlo Chiappi und Paolo Marliani mitgearbeitet. Diesen Sachverhalt bestätigte Corretti, Florenz, November 2001, siehe auch Fioretti, *Intervista ...*, 1999/2000, S. XX.

³⁰⁵ Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Alessandro und Roberto Magris, Frassinelli, Florenz, Juni 1998; mit Natalini und Frassinelli, Florenz, Oktober 1999; mit Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Branzi, Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti, Bartolini, Bartolini-Morozzi, Florenz, November 2001, mit Morozzi, Mailand, November 2001. Siehe auch Fioretti, *Intervista ...*, 1999/2000, S. XX. Die Werke der Archigram-Gruppe stellen zweifellos eine der wichtigsten Referenzkontexte für Archizoom und Superstudio dar. Darüber hinaus sind aber auch die großmaßstäblichen Stadtvisionen der japanischen Gruppe Metabolism oder französischer Utopisten, wie Yona Friedmans *Ville spatiale* (1958), bekannt und prägend gewesen.

4.1. Die *maestri fiorentini*: Leonardo Ricci und Leonardo Savioli

Wie erwähnt, war der Unterricht von Ricci und Savioli sowohl in thematischer wie in methodischer Hinsicht von großem Einfluss auf das spätere Schaffen von Archizoom und Superstudio.³⁰⁶ Dies zum einen, weil beide Architekten einen antifunktionalistischen Ansatz in dem Sinne pflegten, als bauliche Formen gerade *nicht* aus funktionellen Schemen abgeleitet werden sollten – die Form hatte *nicht* der Funktion zu folgen.³⁰⁷ Zum andern waren ihre Entwurfs- und Seminarprogramme auf international aktuelle Themen der Architektur und der bildenden Kunst bezogen; dabei hatte die experimentelle Dimension des Entwerfens großes Gewicht. In diesem Zusammenhang stand auch die Grenze zwischen Architektur und Kunst explizit zur Debatte – und damit die Frage, ob und in welcher Form sie zu ziehen sei. Diese Fragestellung hatte für Ricci wie Savioli eine persönliche Dimension, denn beide Architekten waren zugleich auch als bildende Künstler tätig.³⁰⁸

³⁰⁶ Dies betonen rückblickend sämtliche Archizoom- und Superstudio-Architekten; allerdings gab es dabei persönliche Präferenzen. Natalini war vor allem ein Schüler Saviolis (Florenz, Juni 1998, Oktober 1999), während Toraldo sein eigenes Verhältnis zu Savioli als ein sehr distanziertes schildert (Florenz, Juni 2000); Corretti schreibt Ricci den größeren Einfluss zu (Florenz, November 2001); Deganello nennt darüber hinaus vor allem Ludovico Quaroni als wichtigen Lehrer (Mailand, Oktober 2001). Siehe auch Branzi, Interview in Giacomoni, Silvia/Marcolli, Attilio. *Designers italiani*, Mailand: Idea libri, 1998, S. 94. Auch in der relevanten Literatur werden Savioli und Ricci als die bedeutenden »maestri« dargestellt; siehe Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 20. Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 64–65.

³⁰⁷ Gespräche der Verfasserin mit den ehemaligen Archizoom und Superstudio-Architekten; siehe ferner Riccis in den USA verfassten Aufsatz *Anonymus*, New York: Braziller, 1962, ital. *Anonimo del xx Secolo*, Mailand: Il Saggiatore, 1965, dort i. Bes. S. 52.

³⁰⁸ Ricci war formal der französischen Kunstrichtung Art Informel respektive der gleichzeitigen amerikanischen Tendenz des Abstrakten Expressionismus verpflichtet; diese zwei Tendenzen weisen – verkürzend gesprochen – viele methodische und formale Übereinstimmungen auf. Seine Werke waren unter anderem im Pariser »Salon de Mai« sowie in der Galerie Pierre in den Jahren 1948, 1949 und 1950 ausgestellt. Siehe Nardi, Antonio (Hg.). *Leonardo Ricci: Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, 1984. Savioli stand in seiner Grafik und Malerei zunächst und bis in die 1940er Jahre dem Stil der »Scuola Romana« und dem Florentiner Künstler Ottone Rosai nahe; seit den 1950er Jahren tendierte auch er zum Informel;

Den Einfluss dieser beiden Lehrer thematisieren auch Navone und Orlandoni. Dabei betonen sie einerseits die Aktualität von Riccis und Saviolis transdisziplinären Arbeitsthemen, andererseits heben sie hervor, wie sehr ihr Ansatz im Kontrast zu den übrigen Unterrichtsprogrammen der Fakultät stand:

I corsi sviluppati di questi docenti si pongono, rispetto alla maggioranza dei corsi universitari di architettura, ad un livello di innovazione sperimentale, tanto sul piano della metodologia del lavoro – con l'introduzione del lavoro del gruppo, imposta dagli studenti durante le agitazioni – quanto sul piano dei contenuti.

Questi contenuti, chiarificati dagli stessi titoli dati dai docenti ai loro corsi, »Urbanistica integrata«, »Visual design«, »Urbanistica teorica«, »Spazio di coinvolgimento«, vanno dall'analisi delle possibilità di integrazione di funzioni e ridefinizione di spazi flessibili polifunzionali al problema della riqualificazione formale, linguistica, degli oggetti architettonici e dei loro rapporti visuali con la nuova iconografia della cultura di massa.³⁰⁹

Der Verweis auf die »Ikonographie der Massenkultur« bezieht sich auf einen ganz bestimmten Zugang zu diesem Phänomen: Er rührt vom besonderen Interesse der Florentiner Studenten an britischer und amerikanischer Pop-Art her.³¹⁰ In dieser

Becattini, Massimo (Hg.). *Leonardo Savioli*, Florenz: Uniedit, 1974; Brunetti, Fabrizio. *Leonardo Savioli Architetto*, (Universale di architettura 52) Bari: Edizioni Dedalo, 1982; *Leonardo Savioli. Grafico e architetto*, Katalog der Ausstellung im Palazzo del Podestà, Faenza, hg. v. Comune di Faenza, Florenz: Centro Di, 1982; Manno Tolu, Rosalia/Masini, Lara Vinca/Poli, Alessandro. *Leonardo Savioli. Il segno generatore di forma – spazio*, Ausstellungskatalog, Città di Castello: Edimond, 1995; siehe dort auch Natalini, Adolfo. Dialogo con Leonardo Savioli, S. 81–83.

³⁰⁹ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 20: »A Firenze, dall'anno accademico 1964–1965, Leonardo Savioli ricopre la cattedra di arredamento e architettura degli interni. Leonardo Ricci, dopo due anni di disegno industriale, tiene nel 1965–66 e nel 1966–67 la cattedra di elementi di composizione.« Als Referenz dieser Darstellung geben die Autoren Masinis Aufsatz »Archifirenze« (1972) an, zu deren Darstellungen vermerken sie aber kritisch, dass diese die Ursprünge der Florentiner Architettura Radicale zu sehr auf die Kurse Saviolis und Riccis zurückführten. Siehe dazu Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, Anmerkung 4, S. 86; Masini. Archifirenze, 1972, S. 40.

³¹⁰ Das Interesse der Archizoom- und Superstudio-Architekten galt somit weniger Vertretern der italienischen Popkunst wie etwa Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Domenico Gnoli oder Pino Pascali.

Kunstrichtung bildete die Reflexion der ›Massenkultur‹ in ihren verschiedenen Aspekten – des Konsums, der Freizeit oder der Präsenz und des Gebrauchs von Medien – eines der dominierenden Arbeitsthemen.

Die Auseinandersetzung der Florentiner Architekturstudenten hat ein allgemein großes Interesse an Pop-Art in italienischen Künstler- und Architektenkreisen als Hintergrund; das belegen Publikationen in einschlägigen Fachzeitschriften und im Rahmen von Ausstellungen. Als prominentestes Beispiel sei an dieser Stelle nur die Biennale in Venedig genannt: 1964 zeigten dort Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine und Claes Oldenburg ihre Werke, 1966 nahm Roy Lichtenstein daran teil.³¹¹ Beide Ausstellungen wurden von den späteren Archizoom- und Superstudio-Architekten besucht. Über die bildende Kunst hinaus war die Popkultur – also Film, Musik und Mode – für die damalige Generation junger Italienerinnen und Italiener ein fundamentaler Bezugskontext; sie führte zu neuen ästhetischen Konzepten, die im Kontrast zum herrschenden ›guten‹ Geschmack der etablierten, bürgerlich geprägten Kultur standen.

In besonderem Maße befasste sich Natalini mit Pop-Art. Bereits vor und auch während seines Architekturstudiums war er als Kunstmaler tätig gewesen und hatte sich dabei insbesondere auch mit dem Schaffen britischer Künstler auseinandergesetzt, um deren

³¹¹ Die ersten Publikationen über Popkunst in italienischen Zeitschriften erscheinen ab 1963, etwa in *La botte e il violino*, *Collage*, *marcatrè*, *metro*, *Il Verri*, ab 1965 auch in *Casabella* und *Domus*. In Italien stark rezipiert wurden Bücher wie Lippard, Lucy R. *Pop Art*, London, New York: Thames and Hudson, 1966 (italienisch 1967), und Boatto, Alberto. *Pop Art in USA*, Mailand: Lerici, 1967; in englischer Sprache Rublowsky, John. *Pop Art*, New York: Basic Books, 1965; Amaya, Mario. *Pop as Art – A survey of the new super realism*, London: Studio Vista, 1965. – Zur Biennale in Venedig siehe *Catalogo della XXXII. Biennale di Venezia*, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1964, sowie *Catalogo della XXXIII. Biennale di Venezia*, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1966. 1965 fand in Florenz eine von Antonio Bueno organisierte Ausstellung unter dem Titel *Luna Park* statt. Fioretti vermerkt dazu: »[D]edicata alla poesia visiva, che almeno inizialmente riprende le esperienze surrealiste e dada del collage. Alla poesia visiva si accostano Adolfo Natalini, Gianni Ruffi e Roberto Barni«, quest'ultimi » animatori della Scuola di Pistoia, nota come una tra le interpretazioni più significative della Pop Art in Italia.« Fioretti. *Archizoom e Superstudio ...*, 2000, S. 16.

Einsichten mit Aspekten der italienischen »cultura popolare« zu verbinden.³¹² Natalini wird von den Archizoom-Architekten denn auch als derjenige bezeichnet, der sie ursprünglich auf die Pop-Art aufmerksam gemacht und ihnen diese Kunstrichtung nahe gebracht habe.³¹³ Darüber hinaus hatten einige während des Studiums jene Länder bereist, in denen sich die dominierenden Tendenzen des Pop entwickelt hatten: So weiß man etwa, dass Natalini und Morozzi wiederholt in England weilten und dass Toraldo in die USA reiste.³¹⁴

Diese »Bildungsreisen« der Studenten koinzidierten mit Riccis regelmäßigen Besuchen in New York. Auf diese Weise brachte er als eine Art »Botschafter« Anregungen aus den Kunstgalerien Manhattans nach Florenz, die in seinen Kursen, etwa in plastischen Studien, formal und materiell umgesetzt wurden.³¹⁵ Ricci soll aber weniger

³¹² Diesen Ansatz teilte er mit den bereits erwähnten Künstlern der *Scuola di Pistoia*, Barni, Ruffi und Buscioni. Zu diesen siehe *Quattro da Pistoia uno da New York: Barni, Buscioni, Natalini, Ruffi, James Beck*, Katalog der Ausstellung *Fantacci Arredamenti* in Agliano, hg. v. Comune di Agliana/Bruno Gori; Prato: Gli Ori, 2001; *Gianni Ruffi*, hg. v. Comune di Pistoia; testi di Renato Barilli, Pietro Clemente, Cesare Vivaldi, Firenze, Pistoia: Maschietto & Musolino, 2000; Bonacchi Gazzarrini, Giuliana. L'unità delle arti in Umberto Buscioni, in *Il tremisse pistoiese*, Bd. 17 1992 No. 2–3, S. 70–74; Pagnucco Salvemini, Lorella. Vade retro effimero: a ruota libera con Roberto Barni, in *Arte*, No. 70, 2000, S. 64–67; *Roberto Barni: Filastrocca del gallo*. Con un testo di Alberto Boatto. Pistoia: Artout Maschietto & Musolino, 1999; *Roberto Barni: Recinti*, Szépművészeti Múzeum, Budapest. A kiállítás szervezte Mollek Burmeister Katalin, Totj Ferenc, Siena etc.: Maschietto & Musolino (u.a.), 1997; *L'Ermite et le drôle: Roberto Barni*. Katalog der Ausstellung Gymnase Espace Cultural Besaçon, Fort Griffon Besaçon, Florenz, Pistoia: Maschietto & Musolino, 1995; Savi, Vittorio/Finesecolo. *Disegno di Roberto Barni*. Florenz, Pistoia: Maschietto & Musolino, 1995.

³¹³ Gespräche der Verfasserin mit Deganello, Mailand, Oktober 2001, sowie mit Corretti, Florenz, November 2001.

³¹⁴ Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Florenz, Juni 1998, Oktober 1999; mit Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Morozzi, Mailand, November 2001.

³¹⁵ Hinweise zu Riccis Kunstreisen von Carlo Cresti (Florenz, Oktober 1999) und Frassinelli (Florenz, Juni 2000). Navone und Orlandoni erwähnen ebenfalls die Auseinandersetzung der Studierenden mit den Berührungspunkten von Architektur und Kunst, insbesondere mit der Pop-Art; diese hätte unabhängig von Savioli und Ricci bereits um 1964 stattgefunden. (Siehe dazu Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, Anmerkung 4, S. 86)

an Pop-Art, als vielmehr am abstrakten Expressionismus interessiert gewesen sein. Entsprechend stand in diesen Studien das Gestische, die unmittelbare Expressivität formaler Zeichen im Zentrum: Das Material sollte als Aktionsfläche gestalterisch-künstlerischen Handelns betrachtet werden, um in freier Improvisation Formen zu schaffen. Dabei suchte Ricci den Arbeitsprozess als unmittelbaren Ausdruck spontaner Empfindungen erfahrbar zu machen, Kreativität als ein immerwährendes Suchen und Experimentieren.³¹⁶

An diesem didaktischen Programm wird deutlich, wie sehr Riccis Unterricht die Methoden vorgeprägt hatte, die Archizoom und Superstudio im Zusammenhang mit ihren Stadtutopien anwendeten: Beide Projekte sind somit Resultate eines experimentellen Prozesses, bei dem Improvisation und instrumentalisierte Spontaneität eine gewisse Bedeutung haben. Was den Aspekt des fortwährenden Suchens betrifft, kann darin eine Korrespondenz gesehen werden, dass die beiden Utopien keine »endgültigen Lösungen« darstellen, sondern einer steten kritischen Reflexion verpflichtet sind. Zugleich ist aber auch zu beobachten, wie Riccis Prämissen in ihr Gegenteil verkehrt wurden. Solches wird am formalen Vokabular der Stadtutopien deutlich, bestehen sie doch aus Rasterstrukturen, die für sich betrachtet nahezu inexpressiv sind – denn sie bringen nur noch das Gitter an sich zum Ausdruck. Auch die gestische Dimension ist auf ein Minimum reduziert: Sie besteht einzig in der Formulierung des Rasters. Wie man sich erinnert, definierte Superstudio den *Monumento* als »architettura [...] prodotta da un unico atto«.³¹⁷ Damit soll allerdings nicht behauptet werden, dass die Entwürfe als Ganze inexpressiv sind. Die Art und Weise, wie aus dem Raster »Stadtkörper« gestaltet und wie diese in einem Kontext situiert sind, macht sie zu ausgesprochen ausdrucksvollen Werken.

Betrachtet man die heute noch greifbaren Studentenprojekte – die bereits diskutierte *Urbane Struktur zwischen Florenz und Pistoia* sowie die Diplomprojekte von Branzi, Corretti, Morozzi, Deganello, Natalini und Toraldo –, so spiegelt sich auch

³¹⁶ Diese Darstellungen stützen sich auf Gespräche der Autorin mit den ehemaligen Archizoom- und Superstudio-Architekten. Siehe auch: Fioretti. Intervista a Gilberto Corretti ... , 1999, S. XII–XIII.

³¹⁷ Superstudio. Discorsi ... , 1969, S. 44.

in diesen ein experimenteller Ansatz. Darüber hinaus hatten Riccis Lektionen die Aufmerksamkeit für das Expressive geschärft, eine Aufmerksamkeit, die in der Folge aber weniger der Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus als vielmehr der Lektüre und Verarbeitung von Pop-Art förderlich sein sollte. Deutliche Zeugnisse dieser Pop-Inspirationen stellen die Diplomarbeiten von Branzi, Corretti und Morozzi aus dem Jahr 1966 sowie von Toraldo aus dem Jahr 1968 dar. Dies widerspiegelt schon der thematische Bereich, in dem die Diplomprojekte angesiedelt sind: Alle Arbeiten sind dem »spazio per il tempo libero« gewidmet, jenen Orten und Strukturen also, wo die Massengesellschaft ihre Freizeit verbringt: Corretti entwarf ein *Teatro/serra*, eine Theateranlage in den Cascine di Prato, mit dem er sich dezidiert vom überkommenen bürgerlichen Theater als einer elitär-erzieherischen Institution absetzen will, um einen demokratischen Begegnungs- und Veranstaltungsort zu schaffen. Eine ähnliche soziale Tendenz zeichnet auch Morozzis *Centro culturale dentro il Castello dell'Imperatore* aus, das künstlerischen Experimenten Raum bieten sollte. Toraldo entwickelte eine *Macchina per vacanze* für die kalabrische Küste, die sowohl ein temporärer Wohnort als auch ein ökologisches Projekt ist: Die »Struktur« fungiert als Stauwehr, um so den Wasserstand eines Bachs zu regulieren und mittels integriertem Elektrizitätswerk Strom zu produzieren. So ist sie eine Maschine im doppelten Sinn – als Erzeugerin von Ferienambiente und Elektrizität. Andrea Branzi entwarf einen Lunapark, um mit diesem Projektthema Infrastrukturen des Konsums und eine in Italien sich neu entwickelnde Jugendkultur zu reflektieren. Rattazzi beschreibt das Projekt Branzis als

una tesi molto »pop« impostato sul modello spaziale del Piper, della nuova musica e cultura giovanile, e consistente in un grande supermercato-piper-luna park.³¹⁸

³¹⁸ Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 66. Das Interesse am Lunapark hatte zu jener Zeit gewissermaßen »Konjunktur«, so gab es 1965 in Florenz eine Ausstellung zu diesem Thema, an der – kaum verwunderlich! – Natalini und die Künstler der *Scuola di Pistoia* teilnahmen. Siehe dazu Fioretti, *Archizoom e Superstudio ...*, 1999/2000, S. 16: »1965: Mostra *Luna Park*, organizzata da Antonio Bueno e dedicata alla poesia visiva, che almeno inizialmente riprende le esperienze surrealiste e dada del collage. Alla poesia visiva si accostano Adolfo Natalini, Gianni Ruffi e Roberto Barni«. Die Diplomarbeiten von Branzi, Corretti, Deganello, Morozzi und Natalini sind auf dem Plakat zur *Superarchitettura II*

Unter diesen vier Arbeiten ist es jene Branzis, in der Lektüren der Popkunst in stärkstem Maße transformiert und synthetisiert wurden, also einen mit dem gesamten Entwurf kohärierenden, ja für die Gestaltung nachgerade konstituierenden Aspekt darstellen. Insbesondere das Modell kann als Assemblage gelesen werden. Mit seinen abstrakt-schematischen Flächen und seiner plakativen Buntheit erinnert es an bestimmte Werke von Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann oder Andy Warhol. Angesichts dieser Beziehungen zur Kunst überrascht es wenig, dass das Modell dem eigentlichen »Popkünstler« der zwei Gruppen, nämlich Natalini, zugeschrieben wird.³¹⁹

Vergleicht man dieses Modell mit Natalinis eigenem Diplomprojekt, so ist letzteres lediglich in seiner Funktion eines *Palazzo dell'arte moderna* der Freizeitgesellschaft gewidmet – und dabei auch nur dem kulturbeflissenen Segment der Masse. Darüber hinaus bezieht sich die Ikonographie des Entwurfs auf ganz andere Kontexte als jene von Branzis Diplomarbeit: Natalinis Projekt hat die Form eines Ziggurat und ist folglich historischen Monumentalbauten verpflichtet. Damit zeigen sich Bezüge zum Fundierungskontext des *Monumento Continuo*. Dominante Elemente des Diplomprojekts bestehen zudem aus Röhren, was auf einen architektonischen Kontext verweist, der formale Inspirationen aus dem Bereich der Technologie bezieht.³²⁰ Die eher konservative Form dieser Arbeit könnte durchaus auf Savioli

abgedruckt; jene von Branzi und Corretti wurden zudem in einer Archizoom gewidmeten Sondernummer der japanischen Zeitschrift *Space Design* sowie in *Casabella* publiziert; siehe *Space Design*, No. 121, 1974, S. 14–15; [Branzi, Andrea]. 1966 Luna Park permanente a Prato (Tesi di Laurea di Andrea Branzi, relatore prof. Domenico Cardini), in *Casabella*, No. 366, 1972, S. 37; [Morozzi, Massimo]. 1967 »Centro Culturale dentro il Castello dell'Imperatore a Prato, in *Casabella*, No. 366, 1972, S. 38; zum Thema der Freizeit siehe auch Archizoom. Tempo morto, in *Casabella*, No. 366, 1972, S. 36–37. Das Diplom Toraldos wurde veröffentlicht in *Domus*, No. 479, 1969, S. 40–41, in *Trigon* '69, 1969, [n. p.], sowie in den Werkkatalogen zu Superstudio, u.a. in *Superstudio*, 1978, [s.p.] und in Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 84; siehe auch Toraldo di Francia, Cristiano. Il tempo del io, in *Casabella*, No. 366, 1972, S. 35. Siehe weiter Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 39–40.

³¹⁹ Diese Zuschreibung machte Corretti (Florenz, November 2001).

³²⁰ Das einzige »Pop-Element« besteht in einer wolkenähnlichen Form. Diese Form wird deshalb dem Bereich der Popkunst zugeordnet, weil Natalini sie in seinen künstlerischen Arbeiten verwendet hatte: So finden sich in seinen Skizzenbüchern immer wieder Seiten,

zurückzuführen sein, zumal sich eine solche Tendenz auch bei jener Deganellos findet, der denselben Betreuer hatte. Einen Hinweis auf diesen Zusammenhang gibt Corretti: Er führt den »recht traditionellen« Charakter von Deganellos Diplomarbeit darauf zurück, dass Savioli strenge Anforderungen an diese Arbeiten stellte und kaum Experimente zuließ – was durchaus im Gegensatz zu seinen Kursen für Studierende stand.³²¹

Untersucht man die Diplomarbeiten Morozzis und Correttis im Hinblick auf Pop-Inspirationen, so geschah deren Verarbeitung hier auf weniger kohärente Weise als bei Branzi. Der formale Zusammenhang ist vielmehr durch geometrisierte, monumentale Volumen gegeben, deren Flächen dann punktuell gleichsam zum Bildträger einer ›Pop-Ikonographie‹ gemacht wurden: So hat Morozzi etwa dem Querschnitt seines Projekts eine Collage eingefügt.

auf die mit Kugelschreiber, Blei- oder Farbstift Wolken gezeichnet waren (oft zusammen mit Regenbogen); siehe dazu die unveröffentlichten Skizzenbücher im Archiv des Studio Natalini, Florenz. Das Wolkenmotiv ist vermutlich auf Bilder von Lichtenstein zurückzuführen, die für Natalini wichtige Inspirationsquellen darstellten: so etwa Landschaftsbilder wie *Sinking Sun*, 1964, *Cloud and Sea*, 1964, oder *Sussex*, 1964, vielleicht aber auch die *War Comics*, 1962–64, die oft Rauchwolken aufweisen. In der stark an Ikonographien der Popkunst orientierten Ausstellung *Superarchitettura I* besetzte Natalini zudem Wände und Decke mit Wolkenformationen.

³²¹ »La sua [i.e. Deganello, mts] fu una tesi abbastanza tradizionale: Savioli era piuttosto rigido e non lasciava grande spazio alla sperimentazione«. Fioretti. Intervista ... , 1999, S. XV. Allerdings war dies ein Grund für Branzis und Correttis Wahl des Diplomprofessors, eine »rigidità«, die in etwas anderer Akzentuierung auch Ricci eigen war: »Temevamo da parte loro degli ›aut aut‹ ai quali non volevamo sottostare. Scegliemmo perciò il Professor Domenico Cardini di Composizione II, un bravo professionista che a Firenze ha realizzato alcune interessanti opere. Il merito che Andrea Branzi e io riconosciamo al professor Cardini è quello di essere stato molto tollerante. Pur non riconoscendosi affatto nelle nostre posizioni, ci diede il suo sostegno durante la preparazione della tesi. A differenza di Cardini, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli non erano affatto tolleranti. Leonardo Ricci, quando non condivideva qualcosa, te lo faceva capire in maniera drammatica. Leonardo Savioli manifestava il suo disappunto richiudendosi in un assoluto mutismo: finché non gli vedevi ritornare quel suo leggerissimo sorriso in volto, significava che non era d'accordo. Il professor Cardini, che aveva apprezzato la serietà del nostro lavoro, dopo la laurea ci propose di fargli da assistenti.« ebd., S. XV–XVI.

Jenseits der bildenden Kunst manifestiert sich auch in den Diplomen ein Moment, das im Schaffen der Florentiner kontinuierlich präsent ist: eine Distanzierung vom Etablierten, von den Normen des Kontextes. Im Zusammenhang mit den »tesi« ist diese Methode nicht nur in Bezug auf die bildende Kunst präsent, sondern auch thematisch. So spricht Gilberto Corretti rückblickend davon, wie unüblich ihre Themenwahl für damalige Verhältnisse gewesen sei:

In un contesto in cui i progetti di Tesi consistevano in abitazioni, ospedali ecc.,
le nostri tesi rappresentarono una novità già nella scelta del tema.³²²

4.2. Synthese der Hypothesen: Das Seminar *Spazio di coinvolgimento*

Der Themenkreis der Freizeitgesellschaft und ihrer Vergnügungsorte wurde auch in Saviolis Seminar *Architettura degli interni e arredamenti* behandelt, das im akademischen Jahr 1966–67 stattfand. Dabei waren Natalini und Deganello nun als Assistenten an der Lehre beteiligt, während sich unter den Studierenden Bartolini befand, der anschließend Archizoom beitrug, sowie Poli und Alessandro Magris, die später Mitglieder von Superstudio wurden. Dieses Seminar hatte aber nicht nur eine Bedeutung für die Autoren des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City*, sondern auch für den Kontext der Florentiner Architettura Radicale: Auf der Teilnehmerliste finden sich die Namen jener Studenten, welche die Architettura Radicale-Gruppen U.F.O., 9999 und Zziggurat gründen sollten.³²³ Das Seminar stellt in mancher Sicht

³²² Ebd., S. XIV.

³²³ Gruppe 9999: Fabrizio Fiumi und Paolo Galli, Gruppe U.F.O.: Carlo Bachi, Gruppe Zziggurat: Alberto Breschi, Fiorenzuoli, Giuliano, siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 25. Die Ergebnisse des Kurses wurden in einer Ausstellung vorgestellt und publiziert. Siehe dazu Natalini, Adolfo/Savioli, Leonardo. *Spazio di coinvolgimento*, in *Casabella*, No. 326, 1968, S. 32–45; Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz Giglio & Garisenda, 1972. Siehe auch Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40; Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 19, 39; Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 15 sowie Anm. 82, S. 185. Das Thema des Lunapark war aber nicht nur auf das Florentiner Seminar konzentriert, sondern wurde in dieser Zeit in

sowohl ein Konzentrationsmoment des bisher Geleisteten als auch einen personellen Referenzpunkt der kommenden radikalen Architektur dar, weshalb es genauer untersucht werden soll.

Die Entwurfsaufgabe bestand in der Entwicklung von *spazi di coinvolgimento*, von *Räumen der Einbezogenheit*. Dabei sollten die Studierenden den sogenannten *Piper* zum Modell nehmen, einen Ort, wo Theateraufführungen und Happenings stattfanden, wo Musik gespielt und getanzt wurde. Ein solcher ›Zelebrationsort‹ der Popkultur war im Italien der 1960er Jahre etwas vollkommen Neues und Ungewöhnliches: 1965 war in Rom ein erster *Piper* eröffnet worden, weitere folgten in Turin und Rimini.³²⁴ Aus gestalterischer Perspektive war dabei von Interesse, dass es sich um eine Art audiovisuelles ›Gesamtkunstwerk‹ handelte. So war der *Piper* in Rom von drei Architekten und einem Künstler realisiert worden. Das gestalterische Programm stellen die vier Autoren wie folgt dar:

Il primo momento della progettazione è stato il pensare ad un ambiente ›happening‹ dove il pubblico, intervenisse, autoreattore, modificando momento per momento, la conformazione plastica e determinando il ritmo delle situazioni in un continuo sempre nuovo e imprevisto.

Si è pensato così ad una specie di gigantesco caleidoscopio, in cui le luci, i suoni, i colori, le masse costituissero le sfaccettature di uno spettacolo in divenire.³²⁵

Entsprechend mussten die *Piper* wohl eine ungeheure Anziehungskraft auf die junge Generation – und also auch auf die Florentiner Studenten ausgeübt haben.³²⁶ Allerdings

bestimmten Architektenkreisen – im Kontext der Auseinandersetzung mit Massenkultur und Freizeitgesellschaft – diskutiert; siehe etwa Trini, Tomaso. I Piper di Torino e Rimini: Divertimentifici, in *Domus*, No. 458, 1968, S. 13–22.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Capolei, Francesco. Capolei, Gianfranco. Cavalli, Manlio. Cintoli, Claudio. Le ragioni di un arredamento. Piper Club, in *Marcatrè*, No. 16–18, 1965, S. 114–115. Da sich solche Einrichtungen in den anschließenden Jahrzehnten einerseits derart etabliert und andererseits in ihrem massenhaften Vorkommen auch trivialisiert haben, ist es aus heutiger Sicht wohl nicht unmittelbar nachvollziehbar, in welchem Maße ein solcher Ort neu und in einem durchaus auch künstlerischen Sinn experimentell war.

war die Aktualität des Themas nur *ein* Motiv dafür, dass es im Rahmen von Saviolis Seminar behandelt wurde. Die Grundlage, auf der man sich mit diesem »locale di svago e spettacolo« konfrontierte, bildete erneut die Auseinandersetzung von Popkünstlern mit der Konsumgesellschaft, mit Orten, Gegenständen und Mechanismen der Alltags- und Massenkultur. Deren Strategien eines Versetzens der ›Hochkunst‹ mit ›niedriger Kultur‹, der Verschränkung von ›high‹ und ›low‹, bildete das konzeptuelle Fundament für die Entwicklung des *Piper*.³²⁷

Das Seminar über *Spazio di coinvolgimento* soll maßgeblich auf die Initiative der damaligen Assistenten zurückzuführen sein. Wie bereits erwähnt, gehörten dazu auch Natalini und Deganello, ein Umstand, der für die Wahl ebendieses Seminarthemas weder unbedeutend noch verwunderlich ist. Toraldo ist rückblickend gar der Ansicht, die zwei hätten Savioli gezwungen: »Lo hanno sforzato!«³²⁸

³²⁶ Die Realisierung dieser Art von Environment war auch in Florenz bereits erprobt worden. Toraldo erzählt rückblickend, er habe zusammen mit Branzi, Corretti, Deganello und Morozzi in einer Casa Comunale eine audiovisuelle Installation eingerichtet: Im Raum seien kubische Volumen platziert und auf die Wände Diapositive projiziert worden. Diese Installation hätten sie mit Musik und einem stroboskopischen ›Lichtgewitter‹ überflutet. Um 1969 gestaltete Superstudio zudem den Club *Mach 2* in Florenz; siehe dazu dies. *Tre architetture nascoste*, 1969, S. 27–29. Die Gruppe 9999, ihrerseits »Schüler« von Superstudio, realisierten zu Beginn der 1970er Jahre in Florenz den Musikclub *Space Electronic*. (Gespräch mit Toraldo, Florenz, Juni 2000, und mit Deganello, Mailand, Oktober 2001.)

³²⁷ Mit den Begriffen ›high‹ und ›low‹ wird nicht zuletzt referiert auf Varnedoe, Kirk. *High and low. Modern art and popular culture*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art, 1990.

³²⁸ Toraldo (Florenz, Juni 2000). Das Seminarthema mag mithin auch durch Branzis Diplom inspiriert gewesen sein; Corretti und Deganello mochten dies zumindest nicht ausschließen (Gespräch mit Deganello, Mailand, Oktober 2001, sowie mit Corretti, Florenz, November 2001).

4.2.1. Strukturen der Interaktion

Ähnlich dem *Piper-Club* in Rom sollte in den studentischen Projekten ein Raum entwickelt werden, in dem ein kontinuierliches, interaktives Verhältnis zwischen Nutzenden und baulicher Struktur bestand. Wie Savioli in seinem Aufsatz »Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio« schreibt, werde solches nur durch eine Ablösung von traditionellen architektonischen Formensprachen möglich, denn beim historischen wie modernen Bauen stünden die formalen Lösungen in allzu direkten Relationen zu den funktionalen und repräsentativen Anforderungen. Derartige Relationen würden die Nutzenden in ihrem Gebrauch einschränken, ja auf sie geradezu konditionierend wirken. Entsprechend müsse sich die überkommene symbolische und konventionelle Bedeutung der architektonischen Form und des architektonischen Raums verringern. Damit wäre nach Savioli Folgendes zu erreichen:

Mi sembra però che, nella misura in cui quei motivi più tradizionali di evocazione vengono meno, si inseriscano automaticamente ad animare la struttura dello spazio nuovi diversi tipi di sollecitazione, nuove diverse dimensioni, nuove possibilità di progetto.

Lo spazio non è immagine definita, simbolica, tipologica, ma diviene immagine allusiva, evocativa, pretestuale, che può collocarsi perciò, nei riguardi dell'utente, a diversi livelli di consumo; talvolta a livello di presa immediata, tangibile e diretta, talvolta invece a livello di una più lontana evocata adesione. Una immagine, perciò, che viene consegnata per ogni possibile interpretazione. Lo spazio si rende concreto in varie ipotesi di forma; ma ognuna di queste non si propone con l'intento di una forma definitivamente raggiunta.³²⁹

Diese Bestimmungen zeigen, dass das interaktive Verhältnis zwischen den Nutzenden und dem gestalteten Raum in dessen geringer Determiniertheit als Bedeutungsträger gründet. Der *spazio di coinvolgimento* soll also eine Struktur darstellen, die gegenüber einer Vielzahl von Funktionen und Bedeutungen »offen« ist. Konstituierend für dieses

³²⁹ Savioli, Leonardo. Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio, in *Casabella*, No. 326, 1968, S. 32–34, wiederabgedruckt in ders. (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 7–9, zit. n. S. 9.

Konzept ist Ecos Schrift *Opera aperta* (1962), die denn auch in der Mehrzahl der Aufsätze zitiert ist, die zur Publikation der *Piper*-Projekte geschrieben wurden.³³⁰

Von all diesen Programmpunkten Saviolis her lassen sich Parallelen zum *Monumento Continuo* und zur *No-Stop City* ziehen. So scheint seine Forderung nach wenig determinierten Strukturen von den beiden Gruppen bis in ihre extreme Konsequenz weitergeführt, indem die zwei Stadtutopien als einfache, orthogonale Körper gestaltet sind, die bei bloßem Ansehen weder als Artefakte kategorisierbar noch in ihrer Funktion zuordenbar sind. In analoger Weise wird die Saviolische Vorgabe in den »paesaggi interni« der *No-Stop City* übersteigert, die aus unendlich gleichmäßigen, inexpressiven Infrastrukturen und Tragwerken bestehen.³³¹ Die Architektur dieser »Städte« ist also in höchstem Maße indeterminiert. Diese gestalterische Form wird in den Manifesten begründet. Archizoom spricht sich in *Progetti e pensieri* gegen formale Strukturen aus, die Bedeutungsträger von moralischen oder kulturellen Inhalten sind und damit eine konditionierende und repressive Wirkung entfalten. Wie bereits angesprochen, entwickelt die Gruppe vor diesem Hintergrund die Strategie einer spezifischen formalen Reduktion »gegen den Nullpunkt« hin:

[R]idurre a zero [...] significa anche non intendere il design come struttura portante della figurazione della casa, ma solo come parte neutra, funzionalmente esatta.³³²

³³⁰ Siehe Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, 1972, Erläuterungen zu den Projekten der Gruppe Breschi, Cecchini, Cini, Cruciani, Fiorenzoli, S. 48–49, der Gruppe Battini, Jannucci, ebd., S. 64–65, sowie der Gruppe Coggiola, De Albentis, Donatini, Garzarelli, Leggio, Maccagnani, ebd., S. 70–71, sowie im Aufsatz von Alberto Breschi. L'importanza dell'utopia nella progettazione architettonica, ebd., S. 156–157. Das Referenzwerk bildet Eco, Umberto. *Opera aperta*, Mailand: Bompiani, 1962.

³³¹ Siehe Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 51–52. Natalini verwendet den Begriff der »paesaggi interni« ebenfalls, und zwar im Zusammenhang der *Piper*-Projekte, siehe Natalini, Adolfo. Spazio di coinvolgimento e arti figurative, in *Casabella*, No. 326, 1968, S. 34–36; wieder abgedruckt unter: Arti visive e spazio di coinvolgimento, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 23–25, zit. n. S. 25.

³³² Archizoom. *La distruzione ...*, 1971, S. 11.

Dies geht mit dem Postulat eines kreativen Agierens einher, das zu vieldeutigen Strukturen führt: »[O]gni atto [divene] una struttura aperta, dal significato generale incontrollabile.«³³³ Die semantische Offenheit von architektonischen Bedeutungsträgern und die daraus resultierende Möglichkeit zu verschiedenen Lektüren bildet, wie man sich erinnert, auch einen zentralen Programmpunkt von Superstudio. Die Architekten schreiben im gleichzeitig mit dem *Monumento* entstandenen Manifest *Progetti e pensieri*:

[S]olo dall'ambiguità, dalla non-soluzione, dalla pluralità delle possibili letture, nasce la tensione necessaria a mantenere l'opera aperta e ›in progress‹ ...³³⁴

Die *No-Stop City* entspricht Saviolis Seminarprogramm zudem auch hinsichtlich der Einplanung eines gestaltenden Tätigwerdens der Nutzenden. Allerdings fordert die Stadt Archizooms nicht mehr zur aktiven und kreativen Nutzung einer formal vieldeutigen Mehrzweckstruktur heraus. Sie stellt nur noch eine ›nicht-bedeutende‹ Struktur dar, die selbstbestimmten Aktionen und Ad-hoc-Installationen nicht nur Raum bietet, sondern diese sogar notwendig macht. Etwas zugespitzter formuliert: Jene, die ihren Aufenthalt in der *No-Stop City* nicht kreativ gestalten, befinden sich in der sprichwörtlichen Mitte von Nichts.

Eine weitere Parallele besteht zu Saviolis Forderung nach einem »Raum, der zu einem andeutungsvollen, evokativen Bild werde«. Wie vorangehend festgestellt, sind die Projekte einerseits indirekt formuliert – in der uneigentlichen ironischen Schreibweise wird auf das eigentlich Gemeinte lediglich angespielt –, andererseits sind sie als ›Diskurs in Andeutungen‹ konzipiert. Es bedarf also der Partizipation der Rezipierenden, welche die »evokativen Bilder« mit- und weiterdenken. Hierin wäre wiederum Saviolis Wunsch nach einer interaktiven Beziehung zwischen Nutzenden und dem Werk erfüllt.

Das soll jedoch nicht heißen, dass die Sensibilisierung von Archizoom und Superstudio für das Verhältnis von Werk und Betrachter sowie der hieraus motivierte

³³³ Ebd., S. 8.

³³⁴ Ebd.

Einbezug der Rezeptionsleistungen in die Konstruktion der Stadtutopien ausschließlich auf dieses Seminar zurückgeht. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, ist eine solche Konzeption auf die vorgängige Auseinandersetzung mit der Pop-Art zurückzuführen. Für die hieraus gewonnenen visuellen Erfahrungen bot das Seminar eine Gelegenheit zur konkreten Überprüfung mit dem Fokus auf dem Thema des »coinvolgimento«. Diese Erprobung stellt wiederum einen entscheidenden Impuls für das Spätere dar, wird doch die Einbindung der Rezipierenden zur konzeptuellen Grundlage der Stadtutopien. Was in den *Piper* hingegen in formaler oder thematischer Hinsicht präsent war, wird nur zum Teil weiterverwendet und -entwickelt.

4.2.2. Strukturen des Kollektiven

Bei der weiteren Lektüre von Saviolis Aufsatz »Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio« zeigt sich, dass er den *spazio di coinvolgimento*, den *Raum der Einbezogenheit*, in einem Kontext ansiedelt, der neue Besitzverhältnisse aufweist:

Le ipotesi di spazio ora accennate, che propongono sino dal suo inizio una condizione più attiva dell'utente, [...] richiedono, infine, un diverso modo di inserirsi sul territorio delle strutture urbanistiche architettoniche tale da evitare quel valore di capitalizzazione, di sfruttamento e di privatizzazione caratteristico della città attuale. Da questo punto di vista, cioè dell'uso del territorio, si può affermare che tali ipotesi di spazio partono dalla premessa del terreno svincolata da ogni proprietà, da ogni forma di privatizzazione o di recinzione; e dal fatto che ogni struttura urbana, variabile, consumabile, trasformabile e distruggibile sia di proprietà comune.³³⁵

Diese Distanzierung von der Kapitalisierbarkeit findet sich auch bei Natalini; dort bildet sie am Schluss seines Aufsatzes »Arti visive e spazio di coinvolgimento« eine Art Fazit.³³⁶

Solche Vorstellungen sind grundsätzlich auch in den beiden Stadtutopien vorhanden, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Was den *Monumento* betrifft, so

³³⁵ Savioli. Per un nuovo rapporto ... , 1972, S. 8–9.

³³⁶ Siehe Natalini. Arti visive ... , 1972 (1968), S. 25.

werden zwar in den Texten keine Besitzverhältnisse verhandelt, aufgrund der gleichmäßigen Rasterstruktur kann aber vermutet werden, dass sie den Bewohnern quasi in formaler Entsprechung in gleichem Maße zugänglich wäre. Damit wäre sie wiederum der Kapitalisierbarkeit entzogen. Eine in Form von Texten formulierte kritische Haltung gegenüber dem Thema kommt ebenfalls in den gleichzeitig entstandenen Manifesten zum Ausdruck, etwa im bereits mehrfach angeführten *Design d'invenzione e design d'evasione*, das insgesamt als kritische Auseinandersetzung mit der damaligen Konsum- und Warenwelt zu verstehen ist. In diesem Zusammenhang ist ferner auch die Weiterentwicklung des *Monumento Continuo* im Filmprojekt *Supersuperficie* aufschlussreich. Wie bereits weiter oben dargestellt, handelt es sich dabei um einen quadratischen Raster, der den gesamten Globus umspannen und den Menschen mit dem Lebensnotwendigen versorgen soll. Diese ›Nicht-Architektur‹ ermöglicht vollkommene Bewegungsfreiheit; entsprechend Saviolis Vorgabe ist diese homogen vernetzte Erde allen in gleichem Maße zugänglich. Eine solche Art von Freiheit schließt auch das Verhältnis zu Besitztümern mit ein: Die neue nomadische Existenz kann von Gütern begleitet oder befreit sein.³³⁷ Nun kann natürlich das für *Supersuperficie* Geltende nicht direkt auf den *Monumento* zurückprojiziert werden; angesichts der formalen und inhaltlichen Nähe dieser Projekte soll es jedoch erlaubt sein, im Fall des *Totalen Urbanisationsmodells* ähnliche Besitzverhältnisse zu implizieren.

Archizoom hingegen spricht das Thema des kollektiven Besitzes im Rahmen der *No-Stop City* direkt an. Dabei zeigt sich ein mit Superstudio vergleichbares Konzept: Die Stadt steht der Gemeinschaft der Bewohner als Bewegungsraum für ein nomadisches Dasein offen; allfällige Besitztümer beschränken sich auf persönliche Gegenstände, die ebenso mobil wie ihre Eigentümer sind. Dies kommt in Darstellungen von Lagersituationen zum Ausdruck: Auf einem Plan wird ein »Montageschema für temporäre Wohnungen« vorgestellt, während eine Vignette einen improvisierten kollektiven Schlafsaal zeigt. Der temporäre Aufenthalt wird zudem auch in den dreidimensionalen Modellen vorgeführt: So sind dort einmal aufgeschlagene Zelte, ein

³³⁷ Siehe Superstudio. Description of the Microevent/Microenvironment, in *Italy: The new domestic landscape*, 1972, S. 242–251; Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Vita, 1972, wieder abgedruckt in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 45–52.

Feldkocher und Esswaren installiert worden; ein andermal erblickt man eine Schlafstelle, Elemente einer Einbauküche sowie ein Motorrad, das Mobilität anzeigt und den transitorischen Charakter der Szenerie unterstreicht.³³⁸ Das Transitorische oder Provisorische geht jedoch mit einer Atmosphäre der Vereinzelung einher, die den jeweiligen Objekten anhaftet; diese sind spärliche Spuren einer gegenständlichen Welt. Das wird auch durch die Vervielfachung nicht aufgehoben. So verweisen sie auf eine utopische Lebenswelt, die sie jedoch nicht abbildend vorwegnehmen, denn die Situationen sind insgesamt zu artifiziell für mimetische Bilder einer möglichen Realität.

4.2.3. Der ›Processo Pop‹ als Methode

Neben Savioli hatte auch Natalini einen programmatischen Aufsatz zum Seminar verfasst. Er situiert die Grundbedingungen der *Piper*-Entwürfe einerseits im Bereich der zeitgenössischen Kunst, andererseits im Bereich der fortschrittlichsten Konstruktions-techniken, um dann aber den überwiegenden Teil seiner Diskussion dem künstlerischen Anteil dieser »neuen Räume« zu widmen. Zunächst vermerkt er, wie sich die Verbindung zwischen Architektur und bildender Kunst gestaltet:

Lo scopo non era quello di tracciare una serie di ›storie parallele‹ dei movimenti architettonici e delle avanguardie artistiche, *ma ci interessava verificare le incidenze di una stessa cultura in diversi campi*.³³⁹

Dabei erstreckte sich die Auseinandersetzung mit Kunst auf Tendenzen, in welchen Räume geschaffen oder organisiert würden, so »Environmental Art, Pop-Art, Op-Art«.³⁴⁰ Daraus seien verschiedene »Kompositionsmethoden« entwickelt worden, die

³³⁸ »Schema di montaggio di abitazioni temporanee«, siehe: No-Stop City ... , 1971, S. 54; Schlafsaal, siehe: La distruzione degli oggetti, in *in*, No. 2–3, 1971, S. 6; Installation mit Zelt, siehe: No-Stop City ... , 1971, S. 51; Installation mit Motorrad, siehe ebd.

³³⁹ Natalini. *Arti visive* ... , 1972 (1968), S. 24, *Herv. mts.*

³⁴⁰ Ebd.

sich von Verfremdungen und Maßstabsveränderungen über die Assemblage und Montage bis hin zur »Dekomposition« erstreckten:

Tutti questi ›metodi di composizione‹, comuni alle arti visive e alla progettazione architettonica svolta durante il corso, possono farci parlare di un ›processo pop‹ in gran parte dei progetti presentati. Il ›processo pop‹ in architettura porta infatti all'allargamento del repertorio formale esistente. Le immagini esaltanti della civiltà dei consumi si rispecchiano nel trattamento enfatico cui sono sottoposti alcuni elementi costruttivi e formali: si giunge così ad un architettura sull'architettura e si dimostra nel prodotto finale il principio generatore e il metodo di produzione. La tensione tra il ›modello‹ e il prodotto carica di nuove potenzialità l'oggetto architettonico.³⁴¹

Richtet man den Blick wieder zurück auf den *Monumento Continuo* und die *No-Stop City*, so sind jene von Natalini genannten Richtungen zeitgenössischer Kunst hier weiterhin wirksam, wenn auch zuweilen in einer veränderten Arbeitsmethode und in anderen Darstellungsmedien; zudem erweitern Archizoom und Superstudio das Feld der Kunstrichtungen, auf die sie Bezug nehmen.³⁴² Doch gilt auch für die beiden Stadtutopien, was Natalini als konstituierende Bezugnahme und daraus entwickelte Vorgehensweise für die studentischen *Piper* hervorgehoben hatte: Auch sie sind Resultate des ›processo pop‹. Die Pop-Art ist der Bezugskontext – »il principio generatore« –, aus welchem verschiedene Verfahren und Ausdrucksmedien wie Environment, Maßstabsveränderung, Assemblage und Montage adaptiert werden, kurz: »il metodo di produzione«. Daran wird deutlich, wie grundlegend diese Kunstrichtung für das Schaffen der Florentiner war und wie sehr sie sowohl die Arbeitsmethoden als auch die Ästhetiken ihrer Projekte geprägt hat. Dies verlangt nach einer detaillierten Untersuchung, die im nächsten Kapitel Raum erhalten wird. Im unmittelbar Folgenden sollen vorerst nur in grundsätzlicher und deshalb skizzenhafter Form die verschiedenen Kunströmungen dargestellt werden, welche die *spazi di coinvolgimento* wie auch die in diesen Jahren entstandenen Archizoom- und Superstudio-Projekte inspiriert haben.

³⁴¹ Ebd., S. 24–25.

³⁴² An dieser Stelle kann nur darauf verwiesen werden, dass sowohl für den *Monumento Continuo* wie für die *No-Stop City* auch Kunstrichtungen wie Konzeptkunst, Land-Art und Minimal sowie der Dadaismus und Surrealismus von Bedeutung waren.

Die *Piper*-Projekte lassen sich in einem Kunstkontext zunächst als Environments beschreiben, da sie als künstlerisch inszenierte Räume gestaltet sind. Archizoom erprobte diese raumgreifende Werkform parallel zum Seminar etwa im Projekt der *Gazebi*: Diese bestehen in orthogonalen Gerüsten, die mit Gegenständen bespielt werden, die aus dem arabischen beziehungsweise islamischen Kulturraum stammen oder dies simulieren; dabei ist mit der künstlerischen Geste auch ein politischer Positionsbezug für ›die Araber‹ intendiert.³⁴³ Aber auch Superstudio schuf Environments: Ein erstes stellt ihr Ausstellungsbeitrag für die Biennale *Trigon* dar, das *Grazer Zimmer*: In einen Saal des Landesmuseums *Joanneum* hatten die Architekten eine geneigte, mit Kunstrasen belegte Bodenfläche eingebaut, um darauf eine Achse des *Monumento Continuo* zu installieren.³⁴⁴

Derselben Werkkategorie gehören auch die Projekte für die Ausstellung *Italy: The new domestic landscape* (1972) an: Beide Gruppen hatten dort raumgreifende Konstruktionen eingerichtet. Jene von Superstudio bestand aus einem begehbaren würfelförmigen Kubus, in dessen abgedunkeltem Inneren ein weiterer, verspiegelter Kubus installiert wurde. Darin befand sich ein orthogonales, mit Schachbrettmuster überzogenes »Modell« mit eingelassenen Monitoren – alles formale Aspekte, die auf den *Monumento Continuo* zurückverweisen. In dieser sinnigerweise *Microevent/Micro-environment* genannten Konstruktion wurde der Film *Supersuperficie/Vita* gezeigt, der die konsequente Weiterentwicklung des *Monumento* zu einer erdumspannenden Rasterfläche vorstellte. Parallel dazu waren an der Decke Aufnahmen eines Himmels in verschiedenen Wettersituationen projiziert. Diese progredierenden und statischen Bilder wurden wiederum durch die verspiegelten Wandflächen vervielfacht.³⁴⁵

³⁴³ Siehe Archizoom. *Gazebi*, 1968; dies. *Le stanze vuote ...*, 1968, S. 52–58 sowie in *Space Design*, 1974, S. 20–25.

³⁴⁴ Siehe Abbildungen in *Trigon* '69, 1969, [s.p.]; Natalini. *Lettera da Graz*, 1969, S. 49–54.

³⁴⁵ Siehe: Superstudio, in Ambasz, Emilio (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 240–251. Ihr Beitrag ist in Text und Bild dokumentiert, siehe: *Description ...*, 1972, S. 242; der Film besteht einerseits aus gespielten Sequenzen, andererseits aus aufgenommenen Collagen und Photomontagen.

Dominierte bei Superstudio das Visuelle über das Akustische, so hatten die Archizoom-Architekten das Verhältnis umgedreht: Sie installierten einen vollkommen leeren grauen Raum – eine Zelle der *No-Stop City*. Diese enthielt ausschließlich ein gesprochenes Programm, in dem nicht spezifizierte Objekte der »häuslichen Landschaft« in den höchsten Tönen gelobt wurden.

Ein Bezug zum Environment besteht aber auch im Projekt der *No-Stop City* selbst.³⁴⁶ Geht man davon aus, dass diese Kunstform in räumlichen Interventionen besteht, die sich den Rezipierenden durch ein bestimmtes partizipatives Verhältnis erschließen, so können die gezeichneten und vor allem die in Modellform gestalteten Interieurs durchaus als Environments verstanden werden.³⁴⁷ Dabei läuft die Partizipation der Rezipierenden auf zwei Ebenen ab: Zunächst sind es die menschlichen Figuren in den Bildern, die agierender Teil der Konstruktion sind und dadurch das Environment mit entstehen lassen. Sie bieten dem Bildbetrachter wiederum Hand, gedanklich einzutreten: Indem der Betrachter den jeweils dargestellten Abschnitt der *No-Stop City* visuell durchschreitet und das Dargebotene auf seine Bedeutung hin befragt, beteiligt er sich auf einer zweiten Ebene an der Konstruktion des Environments. Für die Auffassung der Interieurs als Environments spricht weiter, dass die dargestellten Situationen keine konstruktiven Vorschläge für die Gestaltung von Stadträumen sind, sondern »Metamodelle« – oder mit den Worten Natalinis: »un architettura sull'architettura«. Entsprechend muten die Szenen auch weniger wie exemplarische Lebenssituationen denn wie Happenings an.³⁴⁸ Insofern als in diesen »Metamodellen«

³⁴⁶ Siehe: Archizoom, in Ambasz (Hg.). *Italy: The new domestic landscape*, 1972, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, S. 232–239. Der Hinweis, dass diese Konstruktion eine Einheit der *No-Stop City* darstellt, stammt von Corretti. (Gespräch mit der Verfasserin, Florenz, November 2001)

³⁴⁷ Siehe etwa Kaprow, Allan. *Environments and Happenings*, New York: Abrams, 1966; Henri, Adrian. *Environments and Happenings*, London: Thames and Hudson, 1974; Popper, Frank. *Art, Action and Participation*, London: Studio Vista, 1975; Vostell, Wolf: *Happening & Leben*, (Luchterhand Druck 8) hg. v. Walter, Otto F., Berlin: Luchterhand, 1970.

³⁴⁸ Wie bereits an anderer Stelle angesprochen, besitzen auch die Designprojekte von Archizoom und die künstlerischen Projekte von Natalini aus den 1970er Jahren den Charakter von Environments. Von Archizoom siehe: Gazebo, in *Pianeta Fresco*, No. 2,

verschiedene reale Gegenstände kombiniert werden, ist die Grenze zur Assemblage fließend.

Das Verfahren der Assemblage wurde auch in den Texten zu den einzelnen *Piper*-Projekten immer wieder hervorgehoben, so insbesondere in der Arbeit, an welcher Poli beteiligt war.³⁴⁹ In allen *Piper*-Modellen waren Fundstücke mit angefertigten ›Strukturen‹ und Malerei kombiniert worden. Dieses Zusammenstellen verschiedener Materialien und Gegenstände, die im Modell neue Bedeutungszusammenhänge entfalteten, schloss auch ikonographische Bezugnahmen mit ein. Eine Gruppe referierte auf Vladimir Tatlins Entwurf einer Rednertribüne für Lenin (1920), eine andere auf das Motiv der Coca-Cola-Flasche in Popkunstwerken. Der betreffende *Piper* besteht aus einer orthogonalen Gitterstruktur, welche die Getränkeflasche aufnimmt; ein Motiv, das Andy Warhol in verschiedenen Versionen dargestellt hatte.³⁵⁰

1968, sowie: Gazebo, in *Space Design*, No. 119, 1974, S. 20–25; siehe ferner *Centro di cospirazione eclettica. Monumento funebre in onore di H. Rap Brown*, publiziert in Archizoom. Stand Archizoom alla XIV. Triennale, in *Domus*, No. 466, 1968, S. 35, sowie *Catalogo XIV. Triennale di Milano. Espressioni e produzioni Italiane*; siehe auch die Serie *Dream Beds* in *Space Design*, No. 119, 1974, S. 29–30. Environments von Natalini, mit Frassinelli und Toraldo: *La coscienza di Zeno, La moglie di Lot*, siehe *Superstudio. La moglie di Lot ...*, 1978, sowie Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 94–95; ebenso Natalinis *La memoria invece* zu den Themen *vita, oggetti* und *architettura* (siehe dazu etwa Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 96–98) sowie: *Fragments aus einem persönlichen Museum*, Neue Galerie, Graz, Galerie nächst St. Stephan, Wien, und Galerie im Taxispalais, Innsbruck (alle 1973); dazu schrieb Natalini folgenden Kommentar: »Sei ambienti per una mostra itinerante in Austria«, siehe Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 89.

³⁴⁹ Siehe Marcaccini, Pierluigi. Della metodologia di progettazione, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 20: Progetto del Gruppo: Gherardi – Pacini – Poli – Russo – Spinelli, sowie: Progetto del Gruppo: Bartolini – Bellini – Carletti – Micheli – Montanari – Moraja – Pinagli, die Projekte sind auf folgenden Seiten publiziert: Gruppe Poli e. a., S. 126–130, Gruppe Bartolini e. a., S. 76–80.

³⁵⁰ Progetto del Gruppo Alderighi, Beneforti, Ghinoi, Mamino, Negrin, Screti, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, [S. 98–102], siehe dazu auch ebd., S. 21. Zu Andy Warhol: unter anderem etwa *210 Coca-Cola Bottles* (1962) oder *Green Coca-Cola Bottles* (1962); das Motiv findet sich aber auch

Für die bildliche Darstellung der zwei utopischen Stadtprojekte wurde zwar weiterhin präexistentes Material mit neu geschaffenen Elementen kombiniert. Von den ›Modellen‹ zur *No-Stop City* einmal abgesehen, findet dabei aber eine mediale Verlagerung von der dreidimensionalen Installation zum zweidimensionalen Bildträger statt; der Fokus wird also auf die Montage verschoben. Nun bestanden Collage und Photomontage natürlich im Rahmen der bildenden Kunst und der Architektur als eigenständige Techniken. Der Zusammenhang zur Assemblage wird hier vor allem hergestellt, um aufzuzeigen, wie die Florentiner Architekten einmal angeeignete Verfahren weiterentwickelt und dabei auch auf andere Medien oder Themen übertragen haben.

Was nun die Bildinhalte betrifft, manifestiert sich das Vorgehen einer Verwertung und Umdeutung von Vorgefundenem am direktesten in zwei Montagen von Archizoom. Die eine zeigt ein löffelförmiges Objekt zwischen den Hochhäusern Manhattans, die andere einen orthogonalen Stab, der – mit Blättern besetzt – zwischen den Bauten von Queens aufragt. Im Fall dieser »objets trouvés« wurde zudem auch eine Maßstabsveränderung vorgenommen, eine Methode, die Natalini in seinem Aufsatz über die *Piper* ebenfalls angesprochen hatte.³⁵¹ Insofern als auch die Rasterstrukturen des

bereits bei Robert Rauschenberg; siehe *Coca-Cola Plan* (1958). Was das Zitat der Coca-Cola-Flasche betrifft, so wird damit gegenüber der Pop-Art eine Akzentverschiebung im Bedeutungszusammenhang vorgenommen: Das Getränk Coca-Cola ist zwar ein Massenkonsumgut, das aber im Italien der 1960er Jahre ganz dezidiert den ›American way of life‹ repräsentiert. Cola hatte also durchaus auch die Dimension eines Konsumfetisch, mit dem ein betont zeitgenössischer Lebensstil demonstriert und – im Fall des *Piper*-Projekts – auch reflektiert wurde. Als Beispiel eines italienischen Popkunstwerks, das Coca-Cola thematisiert, siehe etwa *Coca-Cola* (1961) von Mimmo Rotella.

³⁵¹ Der Begriff des »objet trouvé« verweist auf den Kontext der historischen Avantgarde und insbesondere auf Marcel Duchamp zurück. Die Werke und Arbeitsmethoden Duchamps stellen einen weiteren wichtigen Bezugspunkt für die Florentiner dar, siehe unter anderem Branzi. *La gioconda ...*, 1972, S. 27–33; über den Verweis im Titel hinaus werden sowohl Werke Duchamps abgebildet als auch dessen Schaffen im Text thematisiert. Archizooms Montage mit dem löffelförmigen Objekt erscheint erstmals ohne Titel im Rahmen einer Präsentation der Gruppe in *Architectural Design*, No. 7, 1970, S. 330; beide Montagen sind gedruckt in *in*, No. 1, 1971, S. 31 respektive S. 32.

Monumento und der *No-Stop City* etwas Präexistentes darstellen, kann diese Methode der umdeutenden Weiterverwendung bei deren Gestaltung ebenfalls festgestellt werden.

Des Weiteren findet sich in den *Piper*-Projekten ein Bezug zur Op-Art, einem Kunstkontext, der in Italien eine Parallele in der »arte cinetica« hatte. Dieser Bezug besteht in erster Linie unter dem Aspekt der Interaktion, die sich als intensive visuelle Auseinandersetzung zwischen Betrachter und eingerichtetem Raum einstellen soll. So manifestiert sich Op-Art etwa in streng geometrisierten Farbflächen, die in verschiedenfarbigem Kunstlicht unterschiedlich in Erscheinung treten, oder in einer Verwendung von Spiegeln, die auf optische Täuschung abzielt.³⁵²

In den Stadtutopien war die ausgeprägte Geometrisierung der Flächen und Volumina wohl bis zu einem gewissen Grad durch die Auseinandersetzung mit dieser Kunstrichtung motiviert – wenn auch nicht übergangen werden darf, dass Funktion und Gebrauch der Geometrie bei den Florentinern in erster Linie von einer architekturtheoretischen Tradition bestimmt sind. Was in viel stärkerem Maße auf den Kontext Op-Art zurückverweist, sind Wiederholungen der gleichen Form über eine Gesamtfläche oder graphische Dispositionen wie die verwendeten Punkt- und Linienraster. Ein gewisser Einfluss der Op-art darf überdies auch im Fall der Spiegelkästen vermutet werden, die in den Darstellungen der Innenräume von *No-Stop City* Verwendung fanden.

Ein anderer thematischer Ausgangspunkt des Seminars, der sich für die Stadtutopien als wichtig erweisen sollte, bestand in der Auseinandersetzung mit den damals fortschrittlichsten Baumaterialien und Konstruktionstechniken, die in ihrer ganzen Bandbreite in die studentischen »Raumhypothesen« eingearbeitet wurden: Unter den neu verfügbaren

³⁵² Zur Op-Art siehe Seitz, William C. *The Responsive Eye*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art, 1965; *Op Art and kinetic art*, Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 1967; Schober Herbert/Rentschler, Ingo. *Das Bild als Schein der Wirklichkeit*, München: Moos, 1972; Barrett, Cyril. *Op Art*, Köln: DuMont Schauberg, 1974. (Originalausgabe: *An introduction to Optical Art*, London: Studio Vista, New York: E. P. Dutton & Co., 1971); Türr, Karina. *Op Art: Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin: Mann, 1986.

Materialien standen Leichtmetalle und insbesondere Kunststoffe im Vordergrund; hinsichtlich der Konstruktion dominierten Fachwerke, Flächentragwerke, Membranen und pneumatische Strukturen.³⁵³ Aber auch die formale Gestaltung der *Piper* zeugt von einer Inspiration durch die Maschinen- und Technoästhetik. Pierluigi Marcaccini schreibt zum Projekt, an dem Poli beteiligt war:

Le grandi immagini tecnologiche: tubazioni e torri di condensazione della raffineria, una struttura tratta dal mondo ludico e provvisorio del Luna Park [i.e. due grandi ruote da Luna Park, mts.], l'involucro gonfiabile come enorme ›package‹ non di un monumento urbano ma di ogni possibile avvenimento, sono gli elementi eterogenei di un gigantesco assemblaggio.³⁵⁴

So kommt in den *Spazi di Coinvolgimento* ein zwar reflektiertes, aber zugleich auch enthusiastisches Verhältnis zu den »fortschrittlichsten Technologien« zum Ausdruck. Diese werden nicht zuletzt einbezogen, um durch Architektur den Menschen zu beeinflussen: dies aber nicht in einem determinierenden Sinn, sondern als Motivation zur Selbstentfaltung – entsprechend lautet zumindest die Intention der Studierenden.

Demgegenüber kommt in den Stadtutopien der Enthusiasmus für das Technologische nicht mehr zum Ausdruck. Die neuen Materialien und Konstruktionsweisen der 1960er Jahre bilden zwar die Prämissen dieser ›Kunstkörper‹ und ›-räume‹, doch werden sie zu diskreten Formen reduziert oder hinter die Flächen versetzt, welche die Städte und ihre Räume begrenzen. Dabei herrscht grundsätzlich ein zutiefst kritischer Ton vor, die Maschinenmetapher der ›Stadt als Fabrik‹ ist negativ konnotiert.

Abschließend soll die Frage nach der konzeptuellen Dimension und dabei nach den Utopiebegriffen gestellt werden, wie sie sich einerseits in den *Spazi di coinvolgimento* und andererseits in Archizooms und Superstudios Stadtutopien manifestieren. Das

³⁵³ Siehe dazu Santi, Danilo. *Architettura e struttura. Premesse per un'analisi delle tipologie strutturali*, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 18–21; Merlo, Riccardo. *Aspetti delle tecnologie più avanzate: Le materiale plastichi e i gonfiabili*, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 32–34.

³⁵⁴ Marcaccini. *Della metodologia ...*, 1972, S. 20.

zentrale konzeptuelle Charakteristikum besteht für alle diese Arbeiten darin, dass das Utopische als Ort und Raum für Experimente genutzt wird. Über diese generelle Übereinstimmung hinaus zeichnen sich aber auch Unterschiede ab. In den *Piper* dienen technologische Referenzen zur Genese neuer Ästhetiken, weshalb diese Projekte in einem affirmativen Sinne zukunftsgerichtete Hypothesen darstellen. Im Gegensatz dazu wird im *Monumento Continuo* und in der *No-Stop City* von Vorgriffen auf die Zukunft Abstand genommen; sie sind in erster Linie Medien der Reflexion. In analoger Weise hat sich in den Stadtutopien auch das Experiment von der ästhetisch-formalen auf die theoretische Ebene ausgeweitet. Daran knüpft sich eine weitere, fundamentale Differenz: Mit den *Piper*-Projekten wird zwar eine Metaebene im Sinne einer »architettura sull'architettura« berührt, doch sind sie im Unterschied zu den Stadtutopien nicht ironisch verfasst.

Eine andere Parallele besteht in der Ausklammerung von Fragen der baulichen Realisierbarkeit. Alberto Breschi hebt für die *Spazi di coinvolgimento* hervor, dass es erklärtermaßen darum ging, »Situationen« darzustellen, die unrealistisch und unrealisierbar sind: In einer derartigen Finalität sind die Projekte symbolische und ideologische »Kommunikationsmittel«.³⁵⁵ Insofern als die Stadtutopien Theorien darstellen, steht eine bauliche Konkretisierung ebenfalls nicht zur Debatte. Was ihre Funktion als Kommunikationsmittel betrifft, so wurde bereits in den Überlegungen zur Schreibweise dargelegt, dass beide Gruppen diese Art von Projekt als eine »comunicazione efficace« betrachten, wobei diese eine unübersehbare ideologische Prägung aufweist, die symbolische Dimensionen mit einschließt.

³⁵⁵ Breschi, Alberto. L'importanza dell'utopia nella progettazione architettonica, in Savioli, Leonardo (Hg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz Giglio & Garisenda, 1972, S. 156. Breschi hatte 1967 als Student im Seminar *Spazio di coinvolgimento* teilgenommen (siehe Projekt der Gruppe Breschi, Cecchini, Cini, Cruciani, Fiorenzoli, S. 48–54), ab 1969 war er Assistent bei Savioli, siehe Anhang: Biografie, ebd., [s.p.].

5. Aneignung und Abwandlung von Bildstrategien aus dem Kontext der Pop-Art

Wie in den vorangegangenen Diskussionen sichtbar wurde, geht die Orientierung der Florentiner Architekten an Themen und Ikonographien der bildenden Kunst auf die Zeit ihrer Ausbildung an der Universität Florenz zurück. Bereits erwähnt wurde in diesem Zusammenhang die Rolle Natalinis, der gemäß Corretti und Deganello das Thema der Pop-Art in ihren Kreis eingebracht hatte. Diskutiert wurde zudem auch Natalinis Wirken als Maler, welcher der *Scuola di Pistoia* und damit einem Kontext verbunden war, in dem Inspirationen durch die Pop-Art mit italienischer »cultura popolare« verschränkt wurden. Allerdings war Natalini nicht der Einzige, der das Architekturstudium mit einer bildnerischen Auseinandersetzung verband. Vielmehr spiegelt sich diese doppelte Ausrichtung – oder dieser synthetische gestalterische Ansatz – in einigen Biographien von Archizoom- und Superstudio-Architekten: Auch Andrea Branzi hatte sich beim Florentiner Maler Piero Vignozzi künstlerisch ausgebildet,³⁵⁶ ebenso hegten die Archizoom-Architekten Corretti und Bartolini als Jugendliche den Wunsch, Künstler zu werden. Zumindest Letzterer hat sich nach einigen Jahren Designpraxis wieder der Kunst zugewandt und ist seit den 1980er Jahren als Objektkünstler tätig.³⁵⁷ Generell gilt aber für sämtliche Architekten beider Gruppen, dass die Auseinandersetzung mit Kunst – und dabei insbesondere mit britischer und amerikanischer Pop-Art – in ihrer Studienzeit und während der anschließenden ersten Praxisjahre ein zentrales Thema bildete.

³⁵⁶ Siehe Fioretti. Intervista ... , 1999/2000, S. XXIV; dort wird Corretti wie folgt wiedergegeben: »Pochi sanno che Andrea Branzi è nato come pittore. Ma mentre nella sua vita Adolfo Natalini ha praticato la pittura come una meteora, Andrea Branzi era seriamente deciso a continuare quella carriera, frequentava l'atelier del pittore fiorentino Piero Vignozzi (1934), che in quel periodo sperimentava la Pop. Secondo la mia lettura, Andrea, dotato di una particolare sensibilità per la grafica, è tornato a interessarsi alla professione [di architetto, mts] grazie all'incontro con il gruppo.«

³⁵⁷ Zu Bartolini siehe etwa *Dario Bartolini. Acque. Meridiane*, Katalog der Ausstellung in der Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Pistoia: Maschietto & Musolino, 2001; siehe auch *Gilberto Corretti*, 1993.

Der deutliche Niederschlag dieser Impulse konnte in den Semester- und Diplomarbeiten der Studierenden bereits aufgezeigt werden. Die Popkunst bildete aber auch das konstituierende Moment der Ausstellungen *Superarchitettura I* (1966) in Pistoia sowie *Superarchitettura II* (1967) in Modena, welche Branzi, Corretti, Morozzi, Natalini und Toraldo gemeinsam mit weiteren Kommilitonen ausgerichtet hatten.³⁵⁸ Beide Ausstellungen waren als Environments gestaltet, bestehend aus verschiedenen Objekten, die allesamt von plakativer Farbigkeit waren. Darunter finden sich einige, die vage eine Funktion als Möbel erahnen lassen.

Wie in der Einführung vermerkt, fand die Gründung der Gruppe Superstudio im Kontext der ersten Ausstellung statt; die Nähe zwischen dem Gruppennamen und dem Ausstellungsthema ist offensichtlich. Nun war es ja Natalini, der die Gelegenheit erhalten hatte, in der Pistoieser Galerie *Jolly 2* auszustellen; entsprechend geht die Auseinandersetzung mit Gegenständen in einer »Super-Dimension« wohl wesentlich auf ihn zurück. Dem Ausstellungsplakat ist zu entnehmen, worin eine solche »Superarchitektur« besteht:

[U]n'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super.³⁵⁹

Der Name der Gruppe entsteht also in folgerichtiger Entsprechung dazu, dass eine »Superarchitektur« auch von einem »Superstudio« erschaffen werden muss. In der Reflexion von Aspekten des Massenkonsums, der Massenproduktion und der Massenidole zeigt sich zudem eine Parallele zu Themen der Popkunst. Wie aus dem oben stehenden Zitat ersichtlich, ist die »Superarchitektur« durch »Konsum« und »Verleitung

³⁵⁸ Zu den Diplomarbeiten siehe Muntoni. *L'architettura radicale*, 1977, S. 183 sowie Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974. – Weitere Teilnehmende der Ausstellung *Superarchitettura* sind Branzi, Corretti, Deganello und Morozzi, die sich 1966 zur Gruppe Archizoom zusammenschlossen. Weitere Mitarbeiter waren Chiappi, Greppi, Navai, Scarelli und Zini, siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 24, sowie Masini. *Archifirenze*, 1972, S. 40.

³⁵⁹ Branzi/Corretti/Deganello/Morozzi/Natalini. Manifesto ... »I mostra«.

zum Konsum«, durch »Supermarkt« und »Superman« bedingt; im zweiten Manifest ist dann von einem »Gebrauch des vertrauten Vokabulars von populär-spektakulär-industriellen Figuren« die Rede, um hieraus eine »Produktion« aber auch den »Konsum und die Verleitung zum Konsum« zu organisieren.³⁶⁰ Der Bezug zur Pop-Art zeigt sich auch im Aufgreifen des Begriffs »super«, der in der Alltagssprache – als Dimension der Populärkultur – damals gleichsam omnipräsent war. Entsprechend wurde er von den Florentinern in geradezu redundanter Weise eingesetzt, wovon der oben zitierte Ausschnitt aus dem ersten *Superarchitettura*-Manifest beredtes Zeugnis ablegt. Jenseits dieser Reflexion einer »Sprache der Masse(n)« auf Textebene verweist Superstudio aber auch mit dem Gruppennamen selbst auf ein vom Pop inspiriertes Programm.

Im Folgenden sollen Superstudios *Monumento Continuo* und Archizooms *No-Stop City* im Hinblick auf formale, methodische und thematische Bezüge zur Pop-Art diskutiert werden. Den Ausgangspunkt bilden dabei mehrere Fragen: Zum einen gilt es zu klären, warum gerade die Popkunst einen eminenten Bezugskontext darstellte; anschließend muss untersucht werden, wie sich diese Relationen im Einzelnen gestalteten. Nachdem bisher immer wieder von Pop-Art die Rede war und nun einer ausführlicheren Analyse dieser Bezugnahmen Raum gegeben wird, sollen auch die bislang nur knapp skizzierten Vorgehensweisen und Themen, die das Schaffen bestimmter Popkünstler prägten, genauer betrachtet werden. Dabei stehen jene Künstler im Zentrum, die von den Florentiner Architekten rückblickend als Referenzfiguren angeführt werden. Diese Auswahl erhält wiederum darin ein Korrektiv, dass anhand von Ausstellungskatalogen, Büchern und Zeitschriften sowie von Ausstellungsprogrammen in Galerien und Museen nachvollzogen wird, welche Pop-Protagonisten während der 1960er Jahre in Florenz und Italien besondere Beachtung fanden. Auf dieser Basis wird zu fragen sein: Auf welche formalen, methodischen und thematischen Aspekte referieren die Florentiner? Daran anknüpfend muss diskutiert werden, wie sich diese Bezugnahmen gestalten: Inwiefern

³⁶⁰ »[L]'uso del lessico familiare delle figure popolar-spettacolar-industriali.« Branzi/Corretti/Deganello/Morozzi/Chiappi/Greppi/Natalini/Navai/Scarelli/Toraldo/Zini. Manifesto ... »II mostra«, 1967. »[O]rganizziamone la produzione, il consumo e l'induzione al consumo.« Ebd.

sind sie Aneignungen und inwiefern Abwandlungen? Dies, um schließlich Einsichten zu erhalten, welche Bedeutungen sie für die Stadtutopien entfalten.

5.1. Emphase der kritischen Dimension

Die Pop-Art übte damals nicht allein auf die Florentiner Studierenden eine große Faszination aus, vielmehr wurde dieser Kunstrichtung in ganz Italien lebhaftes Interesse entgegengebracht. Diese Situation ist allerdings auch nicht spezifisch italienisch. Lucy Lippard schreibt in ihrem 1966 erschienenen, breit rezipierten Buch *Pop Art*, dass diese Tendenz – insbesondere in ihrer amerikanischen Ausprägung – junge Menschen auf der ganzen Welt unmittelbar ansprach, da sie von den Möglichkeiten einer so direkten Bildsprache begeistert waren.³⁶¹ Im Vorwort zum Katalog *Pop Art* vermerkt Marc Scheps 1991, keiner anderen Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts sei ein derart rascher und breiter Publikumserfolg beschieden gewesen. Als Begründung führt er an, sie reflektiere die Bestrebungen einer jungen Generation, die sich in einer »aggressiven, von »popular culture« geprägten städtischen Landschaft« zu orientieren suchte.³⁶² Diese enthusiastische Rezeption durch eine bestimmte Altersgruppe korrespondiert damit, dass Pop-Art von jungen Künstlern geschaffen wurde; darüber hinaus war diese Kunst quasi programmatisch »young«, im Sinne von »aimed at youth«, wie es einer ihrer Protagonisten, der Engländer Richard Hamilton, formulierte.³⁶³

³⁶¹ Lippard, Lucy R. *Pop Art*, Reprint, London: Thames and Hudson, 1992, S. 9 (Originalausgabe 1966). Lippards Buch lag 1967 in einer italienischen Übersetzung vor.

³⁶² Scheps, Marc. Vorwort, in Livingstone, Marco (Hg.). *Pop Art*, München: Prestel-Verlag, 1994, S. 7 (erweiterte deutsche Ausgabe von *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991; siehe auch Livingstone, Marco. UK Pop. A big sensation, ebd., S. 146).

³⁶³ Hamilton, Richard. Letter to Peter and Alison Smithson, in Morphet, Richard (Hg.). *Richard Hamilton*, Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London: Tate Gallery, 1970, S. 31; wieder abgedruckt in Madoff, Steven Henry (Hg.). *Pop Art. A critical history*, Berkeley, California; London, England: University of California Press, 1997, S. 5–6, Zit. S. 6.

Diese Gründe dürften auch im Fall von Archizoom und Superstudio zutreffen. Darüber hinaus muss berücksichtigt werden, dass die Auseinandersetzung der Florentiner mit der amerikanischen, vor allen Dingen aber mit der britischen Popkunst in der Zeit ihres Engagements im Rahmen der Studentenproteste einsetzte. Ihre Situation war also geprägt durch einen kritisch-oppositionellen Positionsbezug. Entsprechend richteten sie ihre Aufmerksamkeit auf Themen und Gegenstände, die eine kritisch-reflexive Dimension aufweisen – etwa auf die marxistische und neomarxistische Theorie, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargelegt wurde. Aus diesem Kontext heraus interessierte sie auch an der Pop-Kunst deren reflexive Dimension. Diese Reflexivität wurde – wie die Archizoom- und Superstudio-Architekten in rückblickenden Gesprächen angeben – in einer spezifischen Weise gedeutet, nämlich als ironisch formulierte und dabei kritisch gemeinte Auseinandersetzung mit der damaligen Konsum- und Leistungsgesellschaft.³⁶⁴

Auf ein solches Verständnis verweist bereits das zweite Manifest der Modeneser Ausstellung: Dort schreiben sie, ihr Gebrauch des »familiären Vokabulars populär-spektakulär-industrieller Figuren« geschehe in einem kritischen Sinn: »con una coscienza critica«.³⁶⁵ Ihren aus solchem »Material« entwickelten Objekten geben die Florentiner Architekten eine kritisch-konstruktive Funktion, die mittels Ironie zum Ausdruck gebracht werde: »[N]egli oggetti proposti [è presente] una nuova serie di implicazioni che comprende l'ironia come forma costruttiva di critica.«³⁶⁶ Natalini nimmt das Argument 1968 im Aufsatz »Arti visive e spazio di coinvolgimento« wieder

³⁶⁴ Gespräche der Verfasserin mit Natalini, Alessandro und Roberto Magris, Frassinelli, Florenz, Juni 1998; mit Natalini, Florenz, Oktober 1999; mit Frassinelli und Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti, Bartolini und Bartolini-Morozzi, Florenz, November 2001; mit Morozzi, Mailand, November 2001.

³⁶⁵ Branzi/Chiappi/Corretti/Deganello/Greppi/Morozzi/Natalini/Navai/Scarelli/Toraldo/Zini. Manifesto ... »Il mostra«, 1967.

³⁶⁶ Ebd. Der Satz lautet ursprünglich: »Una nuova serie di implicazioni che comprende l'ironia come forma costruttiva di critica è presente negli oggetti proposti.« Um des Argumentationsflusses willen wurde die Abfolge der Satzglieder im oben stehenden Kontext umgestellt.

auf: »[I]l superrealismo (pop art) agisce criticamente nei confronti della società della produzione e dei consumi.« Für die Architektur eröffne diese Kunsttendenz folgende Möglichkeiten:

[M]odelli di comportamento fortemente eversivi e capaci di ampliarne il repertorio formale e predispongono l'operatore a un nuovo tipo di azione totale.³⁶⁷

Weiter unten begründet Natalini die Hinwendung zur Pop-Art noch einmal ausführlicher:

L'atteggiamento pop di adesione al mondo di immagini in cui siamo immersi si traduce in un processo creativo basato sulla libertà di scelte e sulla disponibilità critica nei confronti degli ultimi portati della società. [...]

Mentre la società ci fornisce immagini, l'arte, come tecnica della conoscenza, le considera criticamente e attraverso l'accettazione o la denuncia ci porta a instaurare relazioni e schemi transitori di azione.³⁶⁸

Diese Passage zeigt in aller Deutlichkeit das Verständnis und den Gebrauch der Kunst als Mittel des Erkenntnisgewinns – »l'arte come tecnica della conoscenza« – und im Speziellen das Verständnis von Pop-Art als Ausdrucksform einer kritischen Reflexion über die zeitgenössische Gesellschaft. Aufschlussreich ist zudem Natalinis Darstellung der Umwelt als eine durch Bilder dominierte, ein Umstand, dem in der Popkunst durch die dezidierte Reflexion des Bildlichen Rechnung getragen werde. Nun ging es ja im Fall beider Stadtutopien um die Darstellung einer »kritischen Theorie« in Bild und Text,

³⁶⁷ Natalini. *Arti visive ...*, 1972 (1968), S. 24. Natalini bezieht an dieser Stelle aber auch weitere Kunsttendenzen mit ein, die zu einer Erweiterung des formalen und methodischen Repertoires der Architektur beitragen sollen. Der ganze Satz lautet: »Mentre il superrealismo (pop art) agisce criticamente nei confronti della società della produzione e dei consumi, l'arte tecnologica, ottica e programmata si rende disponibile per ogni utilizzazione; le due tendenze comunque forniscono all'architettura modelli di comportamento fortemente eversivi e capaci di ampliarne il repertorio formale e predispongono l'operatore a un nuovo tipo di azione totale.« Um hier die Diskussion auf die Lektüre der Pop-Art konzentriert zu halten, ist es notwendig, Natalinis Überlegungen nur auf diesen Aspekt reduziert wiederzugeben.

³⁶⁸ Natalini. *Arti visive ...*, 1972 (1968), S. 24.

entsprechend knüpfen die Bilddiskurse der Florentiner sowohl an diese Art der Reflexion wie auch an ihr Medium an.

Trotz ihrer zugespitzten Lektüre nahmen Archizoom und Superstudio jedoch keine isolierte Position ein, vielmehr fiel diese mit einem in Italien verbreiteten Verständnis von Pop als sozialkritischer Kunst zusammen, wobei die Kritik im Modus der Ironie zum Ausdruck kommt. So schreiben Navone und Orlandoni in *Architettura Radicale*:

È interessante vedere come una delle più diffuse tra queste categorie operative [le categorie operative della pop art, mts], quella dell'ironia, poco usata dagli artisti pop americani, ma pressoché costante tra i popists inglesi, sia stata [...] in particolare in Italia, interpretata come una categoria fondamentalmente critica con una precisa polarità negativa.³⁶⁹

Die Darstellung dieser zwei Autoren kann als besonders relevant gelten, weil sie mit dem Kontext von Archizoom und Superstudio gut vertraut sind; Navone hatte in Florenz studiert und war somit Augenzeugin der »stagione radicale«. Über die Frage, ob und in welchem Maße amerikanische und englische Popkunstwerke bewusst ironisch formuliert wurden, müsste eine differenzierte und entsprechend ausführliche Diskussion geführt werden. Um thematisch auf die beiden Stadtutopien fokussiert zu bleiben, wird das Moment der Ironie im Folgenden anhand bestimmter Popkunstwerke untersucht, die für die Florentiner als besonders bedeutungsvoll erachtet werden können.

Hierzu muss zunächst Archizooms und Superstudios Verständnis von Pop-Art als Ausdrucksform einer Gesellschaftskritik etwas eingehender betrachtet werden. Dieses Verständnis korreliert mit ihren Polemiken gegen die »Produktions- und Konsumgesellschaft«.³⁷⁰ Im Manifest *Design d'invenzione e design d'evasione* fordern die Superstudio-Mitglieder den »Widerstand gegen das System« und kritisieren die

³⁶⁹ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 43, siehe auch ebd., S. 41, 42. Allerdings kann ihrem Verständnis von Pop-Art, die auf einem »background di esigenze e ipotesi decisamente positive e affermative« beruhe, auch nicht zugestimmt werden. Siehe weiter etwa Argan, Carlo Giulio. *L'arte moderna 1770–1970*, Florenz: Sansoni, 1970.

³⁷⁰ »[S]ocietà della produzione e dei consumi«. Superstudio. *Design d'invenzione ...*, 1969, S. 28.

Produkte und Infrastrukturen der Konsumgesellschaft: »[L]a contestazione del sistema, il rifiuto dei prodotti imposti come uniche risposte vere in quel preciso momento storico dall' industria dei consumi.«³⁷¹ Superstudio beziehen also Position gegen eine »hyperkonsumistische Zivilität der Supermärkte«; allerdings sehen sie nicht die totale Ablehnung von industriell gefertigten Gütern vor. Vielmehr imaginieren sie als Maßnahme im Sinne ihres »Evasions«-Programms das subversiv-poetische Objekt.³⁷² In *Supersuperficie/Vita*, der Weiterentwicklung des *Monumento Continuo*, schildern sie dann mit Emphase eine nomadische Lebensweise ohne materielle Güter oder mit nur wenigen persönlichen Gegenständen.

Einer vergleichbaren Argumentation begegnet man in Archizooms Manifest *Architettonicamente*. Es beginnt mit einer Beschreibung der Lebenswelt als »Marktgemeinschaft«: »[B]asata sul fondamentale meccanismo del consumare e del produrre, al fine di produrre un sempre maggiore profitto.«³⁷³ Daran anschließend üben die Architekten ausführlich Kritik an dieser gesellschaftlichen Situation und ihren Implikationen für den kulturellen Bereich im Allgemeinen und die Architektur im Besonderen. Auf dieser Grundlage wird wiederum die Verpflichtung auf eine revolutionäre Praxis als Gegenstrategie formuliert. Sie beinhaltet einerseits den Verzicht auf konstruktive Alternativvorschläge und andererseits die Schaffung von ebenso widerständigen wie poetischen Objekten, die sich dem schnellen Konsum entziehen:

[E]ssi infatti non sono destinati ad agire direttamente, ma ad »interrompere«, a denotare nelle cose una volontà che le prevarica, a ribaltare le consuete misure, restituendo al viziato consumatore la cattiva coscienza e lo spavento di *oggetti che non si consumano*.³⁷⁴

Vor allen Dingen stellt dann aber die *No-Stop City* ein ironisch formuliertes »Negativ-Tableau« einer funktionierenden Leistungs- und Konsumgesellschaft dar.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.: »[U]na civiltà iperconsumistica dei Supermarkets«.

³⁷³ Archizoom. *Architettonicamente*, 1969, S. 36.

³⁷⁴ Ebd., S. 41 (*Herv. mts*).

Die Pop-Art weist mit Sicherheit eine reflexive Dimension auf, allein schon in ihrem Gestus, reale Dinge aufzugreifen und darzustellen. Ob und in welchem Maße dieser Gestus eine negative Kritik des Dargestellten beinhaltet, wird in der Fachliteratur ausgesprochen kontrovers diskutiert. Um die Varietät der Sichtweisen wenigstens anzudeuten, seien hier einige exemplarische Diskussionsbeiträge herausgegriffen.

Etwa spricht sich Lippard 1966 in *Pop Art* gegen die kritische Dimension der amerikanischen und britischen Beiträge aus:

[Pop art's] standards were [...] determined [...] by a widespread decision to approach the contemporary world with a positive rather than a negative attitude.³⁷⁵

Im Gegensatz dazu, seien in Werken von kontinentaleuropäischen Künstlern durchaus auch sozialkritische Momente wirksam:

In Europe the manifestations related to Pop tend to have sociological intentions frowned upon in America and England; but the underlying mood everywhere seems one of determined optimism – optimism against odds, an optimism not always recognizable to those viewers who do not share it.³⁷⁶

Lippard spricht also einerseits von einer kontinentaleuropäischen Tendenz, Popkunst mit »soziologischen Absichten« zu verbinden; dennoch sei Pop grundsätzlich überall von Optimismus geprägt. Andererseits verweist sie darauf, dass dieser Optimismus für

³⁷⁵ Lippard. *Pop Art*, 1992 (1966), S. 9. Im Folgenden ist der zitierte Ausschnitt in seinem unmittelbaren Kontext wiedergegeben: »Pop was not a grass-roots movement in any country, nor was it an international fusion of styles. Its guise was quite different in each incarnation [...], but its standards were not determined by regionalism so much as by a widespread decision to approach the contemporary world with a positive rather than a negative attitude.« Als einen der letzteren Diskussionsbeiträge zum Thema siehe Madoff, Steven Henry. Wham! Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and what the critics said, in ders. (Hg.). *Pop Art. A critical history*, Berkeley, California, London, England: University of California Press, 1997, S. XIII–XX; siehe auch die Aufsätze in *Les années pop*, Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Editions Centre Georges Pompidou, 2001.

³⁷⁶ Lippard. *Pop Art*, 1992 (1966), S. 10.

Betrachter, die ihn nicht teilen, auch nicht unbedingt ersichtlich sei. Entsprechend Lippards ersterer Charakterisierung der kontinentaleuropäischen Pop-Art kann die Rezeption Archizooms und Superstudios als paradigmatisch für ihren Kontext gelten, da bei ihnen eher die »soziologischen Intentionen« im Zentrum des Interesses standen; zudem sahen und teilten sie auch nicht den von Lippard betonten Optimismus – wohl ebenfalls ein europäischer Zug. So richtete sich ihre Aufmerksamkeit zwar vorwiegend auf die Werke britischer und amerikanischer Künstler, ihre kritische Haltung gleicht aber eher jener der italienischen Pop-Protagonisten und Kunstkritiker.

In einem gewissen Gegensatz zu Lippards Bewertungen stehen die Überlegungen von Marco Livingstone, in denen neben affirmativen auch kritische Momente angesprochen werden. Er vertritt in seinem Aufsatz »In glorious techniculture« (1991) zwar generell die Meinung, dass es den englischen Künstlern am wenigsten Probleme bereitet hätte, ihrer Begeisterung für Trivialkultur Ausdruck zu verleihen.³⁷⁷ Im Laufe seiner Argumentation präzisiert er jedoch nicht nur, dass die englische Pop-Art keine uniforme Angelegenheit sei, sondern verweist auch darauf, dass in den Untersuchungen, welche die Independent Group während der 1950er Jahre unternommen habe, eine zutiefst skeptische Betrachtung der Trivialkultur zum Ausdruck komme. Diese Skepsis sei nun aber gerade die Voraussetzung für die unersättliche Neugier der Independent Group auf die Erscheinungsformen dieser Trivialkultur.³⁷⁸

³⁷⁷ »As a general rule it was british artists who found it easiest to convey their enthusiasm for popular culture.« Livingstone, Marco. In *glorious techniculture*, in *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 15. Die Independent Group war eine britische Vereinigung von Theoretikern, Künstlern und Architekten, darunter der Kunstkritiker Lawrence Alloway, der Architekturhistoriker Peter Reyner Banham, der Kunsthistoriker Toni del Renzio, die Künstler Nigel Henderson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, William Turnbull und John McHale sowie die Architekten Alison und Peter Smithson, James Stirling und Colin St. John Wilson. Als informelle Diskussionsgruppe trafen sie sich zwischen 1952 und 1955 am Institute of Contemporary Arts (ICA) in London. Ihre Auseinandersetzung konzentrierte sich auf Themen wie die amerikanische Massenkultur und ihre Verbindung zur bildenden Kunst; Werbung, Automobildesign, Hollywoodfilme und Mode wurden mit kunstwissenschaftlichen Methoden analysiert.

³⁷⁸ Livingstone. In *glorious techniculture ...*, 1991, S. 15–16.

Im Aufsatz »UK Pop. A big sensation« (1991) setzt Livingstone etwas andere Akzente. Dort spricht er im allgemeinen Kontext der britischen Popkunst von »sporadisch« und »am Rande« stattfindenden Auseinandersetzungen mit soziologischen Aspekten sowie von einer semiologischen Entschlüsselung der gesellschaftlichen, politischen oder ökonomischen Subtexte bestimmter Bildvokabulare. Dabei ist Livingstone dahingehend zu verstehen, dass der Einschluss gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Themen eine jeweils spezifisch akzentuierte kritische Dimension zum Ausdruck bringt. Doch bleiben derartige Reflexionen über Populärkultur auf das Schaffen der Independent Group als der ersten Generation britischer Popkünstler während der 1950er Jahre begrenzt. Nach Livingstone hat diese Gruppe zwar das Fundament für die Ikonographie des britischen Pop geschaffen, doch bildet sie die Ausnahme von der Regel und hatte keinen unmittelbaren Einfluss auf die am Royal College of Art ausgebildeten jüngeren Künstler – die zweite Generation –, deren erste Werke zu Beginn der 1960er Jahre entstanden.³⁷⁹

Die »sporadisch« und »am Rande« auftretenden sozialkritischen Momente macht Livingstone vor allem in den Werken zweier britischer Künstler aus. Der eine ist Hamilton, ein Künstler der ersten Generation und Mitglied der Independent Group. Im Aufsatz »In glorious techniculture« attestiert er diesem einen gewissen Argwohn gegenüber den Zeugnissen der Massenkultur: In frühen Werken, etwa in *Hommage à Chrysler Corp* (1957), manifestiere sich eine Verbindung von aufrichtiger Bewunderung für modernes Design mit einem Misstrauen gegenüber der manipulatorischen Rolle der Werbung.³⁸⁰ Dass Hamiltons Bildern kritische Töne eigen sind, ist im Zusammenhang mit den Stadtutopien von Archizoom und Superstudio aufschlussreich, denn in den rückblickenden Gesprächen wurde mehrfach auf die Inspiration durch das Schaffen dieses britischen Künstlers hingewiesen. So sagte etwa Andrea Branzi: »Io personalmente partò da Richard Hamilton.«³⁸¹

³⁷⁹ Livingstone. UK Pop ... , 1991, S. 146–147.

³⁸⁰ Livingstone. In glorious techniculture, 1991, S. 16.

³⁸¹ Andrea Branzi anlässlich des Kolloquiums *Scheggie al cielo blu*, Florenz, 28. Juni 2000.

Die andere dezidiert kritische Position erblickt Livingstone im Schaffen von Derek Boshier, einem Künstler der Royal College-Gruppe und damit der zweiten Generation. Boshier sei der Einzige, der sich »mit einer analytischen Entschlüsselung von Werbung und aktuellen politischen Ereignissen« in einer mitunter an Satire grenzenden Form befasst habe, die bestimmten Tendenzen innerhalb der kontinental-europäischen (und somit kritischen) Pop-Art »geistesverwandt« sei. Das Satirische kommt für Livingstone in der bildnerischen Behandlung von Konsummechanismen, aber auch von politischen Themen, wie der Amerikanisierung Europas, dem Wettlauf um die Erforschung des Weltalls zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, der Kubakrise oder der Todesstrafe, zum Ausdruck.³⁸² Diese politische Dimension trifft sich mit jener von Archizooms *Gazebo*-Projekt, das sich als Parteinahme für die ›arabische Welt‹ beziehungsweise die muslimische Kultur verstanden wissen wollte, oder mit der Installation *Monumento funebre in onore di H. Rap Brown*, in welchem die Solidarität mit dem amerikanischen *Black Power Movement* zum Ausdruck gebracht wurde. Aber auch die Amerikanisierung war für die Florentiner ein Thema: So erachteten sie die amerikanische Außenpolitik als imperialistisch und problematisierten insbesondere deren Einflussnahme im Italien der Nachkriegszeit.³⁸³

Daneben notiert Livingstone in seinem Aufsatz »In glorious techniculture« zu Peter Philips' Malerei der frühen 1960er Jahre, sie sei zwar Ausdruck des erregten Enthusiasmus des damals Zwanzigjährigen angesichts der Embleme der neuen Jugendkultur, um dann aber relativierend fortzufahren: »[A]lthough the disquieting overtones evident even in these exuberant works have become more pronounced as he has grown older.«³⁸⁴ Auch Philips hat für die Florentiner Gruppen eine gewisse Relevanz: So zählt ihn Natalini zu seinen bevorzugten Referenzpersonen.

³⁸² Livingstone. *UK Pop ...*, 1991 S. 151–152.

³⁸³ Die Kritik an der politischen Einflussnahme der USA auf der globalen wie nationalen Ebene – etwa durch ihren Sukkurs für die »Democrazia Cristiana« gegen den »Partito Comunista« – hob insbesondere Deganello hervor (Gespräch mit der Verfasserin, Mailand, Oktober 2001).

³⁸⁴ Livingstone. *In glorious techniculture*, 1991, S. 15.

Livingstone deutet im Zusammenhang mit Philips ein Moment der Ambivalenz an, das er dann im Abschnitt über die amerikanische Popkunst, die sich zunächst unabhängig und parallel zur britischen entwickelt hatte, ins Zentrum stellt:

Rather it would seem that the social meanings that can be extrapolated from American Pop are as various and contradictory as the reactions that we as individuals may have towards that society itself.³⁸⁵

Dazu führt er exemplarisch die amerikanischen Künstler Andy Warhol und Roy Lichtenstein an. Zu Warhol schreibt er:

If Warhol's work conveys a sense of the frenetic pace and consumerism of life in a modern capitalist state, or the deadening and depersonalising quality of its repetitive tasks and conformism, one can never be sure that these are his intentions rather than simply one's own responses.³⁸⁶

Analog zu diesen Überlegungen schreibt Livingstone zum Schaffen Roy Lichtensteins:

If Lichtenstein's art touches on the contrary impulses of romantic love and aggression without appearing to yield to emotion except as an abstract concept, this may be because the artist wishes us to remain as conscious as he is of the ways in which our responses can be manipulated.³⁸⁷

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen folgert Livingstone, dass Popkunst den nüchtern-kühlen Verzicht auf jede klare Stellungnahme und Darlegung der Subjektivität des Autors beinhalte.³⁸⁸ Hieße dies, dass die Widersprüchlichkeit des Daseins das Uneigentliche als das Angemessene ausweist – und daher nur eine ambivalente

³⁸⁵ Ebd., S. 17.

³⁸⁶ Ebd. Gerald Malanga sieht in Warhols Schaffen den Hang zum Satirischen: »He was a Social realist in reverse; he was satirizing the methods of commercial art as well as the American Scene. But instead of satirizing the products themselves, he had satirized the ›artful‹ way they were presented.« Malanga, Gerald. A Conversation with Andy Warhol, in *The Print Collector's Newsletter*, No. 6, 1971, S. 125.

³⁸⁷ Livingstone. In *glorious techniculture*, 1991, S. 17.

³⁸⁸ Ebd., S. 18.

Formulierung zulässt? Hat die Uneindeutigkeit einer Aussage – und daher ihre mehrfache Lesbarkeit – mithin die Intuition zum Kontext, keine eindeutigen Aussagen in die Diskussion einbringen zu wollen? Soll die eigene, gewählte Haltung nicht als die ›richtige‹ deklariert werden – weil man über diese Sicherheit weder verfügt noch verfügen will? Darin lägen deutliche Parallelen zur Haltung Archizooms und Superstudios. Wie bereits diskutiert, ist dies der Aktionsraum ihrer Ironie, die sowohl Kritik als auch Enthusiasmus zum Ausdruck bringt.

Die Uneindeutigkeit des Positionsbezugs nennt denn auch Sarat Maharaj – in seinem Aufsatz »Pop art's pharmacies: kitsch, consumerist objects and signs« (1991) – als Charakteristikum dieser Kunstrichtung. Dafür gebraucht er das Bild von »Giftstoff und Heilmittel in ein und derselben Dosis«, das Jacques Derrida mit »pharmakon« als einer zugleich tödlichen und heilenden Substanz vorgeprägt hat:

We face an ›undecidable‹ – a force shuttling between the opposites, seeming to be both at once. We may take this as a metaphor of Pop Art's gearswitching modes and shifting stances.³⁸⁹

Für Maharaj sind es die »radikaleren Ambivalenzen«, die »Mehrdeutigkeit und Unentscheidbarkeit«, welche sich der »Totalisierung in einem großen dialektischen Schema entziehen«: »This thigh-rope walk sets into motion an open-ended review of artistic values, definitions of art and object, orders of taste and pleasure.«³⁹⁰ In diesem Zusammenhang betont Maharaj zudem die subversive Dimension der Popkunst, eine Dimension, deren eminente Bedeutung für *Il Monumento Continuo* und *No-Stop City* ja bereits aufgezeigt wurde.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass über das allfällige Ausmaß, in dem sich englische und amerikanische Popkünstler ironisch und allenfalls kritisch mit ihrer Umwelt

³⁸⁹ Maharaj, Sarat. Pop art's pharmacies: kitsch, consumerist objects and signs, in *Pop Art*, Katalog der Ausstellung an der Royal Academy of Arts, London, 1991, S. 20. Maharaj gibt für den auf Derrida referierenden Begriff des »pharmakon« folgende Quelle an: Derrida, Jacques. *Dissemination*, London, 1981, S. 70–71, sowie *Positions*, Chicago, 1981, S. 42–44.

³⁹⁰ Maharaj. Pop art's pharmacies ... , 1992 S. 21.

auseinandergesetzt haben, nicht pauschal entschieden werden kann. Dies muss vielmehr mit Rücksicht auf den einzelnen Künstler wie das einzelne Werk diskutiert werden. Grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass sie zumindest nicht jene dezidierte, oft marxistisch fundierte Kritik an der Gesellschaft und dem Kapitalismus übten, die kontinentaleuropäische Intellektuelle und Künstler – auch über die Grenzen Italiens hinaus – in amerikanischen und britischen Beiträgen zu erkennen glaubten. Im Folgenden sollen nun auch noch einige Stellungnahmen von Protagonisten der Pop-Art betrachtet werden, in denen sich diese über die mit ihrer Arbeit verbundenen Intentionen äußern. Dabei werden punktuell einige Selbstdarstellungen herausgegriffen – durchaus im Bewusstsein um die Problematik ihrer Knappheit und der Isolierung bestimmter Aussagen aus ihrem größeren Zusammenhang.

Lawrence Alloway, der Theoretiker der britischen Popkunst, schrieb 1966 in »The development of Pop-Art in England« über die Diskussionen der Independent Group:

The area of contact was mass-produced urban culture: movies, advertising, science fiction, Pop music. We felt none of the dislike of commercial culture standard among most intellectuals, but accepted it as a fact, discussed it in detail, and consumed it enthusiastically. One result of our discussions was to take Pop culture out of the realm of ›escapism‹, ›sheer entertainment‹, ›relaxation‹, and to treat it with the seriousness of art.³⁹¹

Darin zeigt sich eine Art Pragmatismus gegenüber der bestehenden Umwelt, zusammen mit der Faszination durch ihre herausfordernden und qualitätvollen Anteile. Im Verweis auf die Diskussionen »in allen Einzelheiten« wird aber auch die Reflexion angesprochen, und indem die Independent Group das Unseriöse ernst nimmt, bricht sie mit Konventionen.

Ausgehend von der festgestellten Ambivalenz, wie sie in Popkunstwerken zum Ausdruck kommt, muss auch in Betracht gezogen werden, dass solche Behauptungen strategische Bedeutung haben können. Immerhin gab Roy Lichtenstein in einem Interview zu Protokoll:

³⁹¹ Alloway, Lawrence. The development of Pop-art in England, in Lippard, Lucy R. *Pop art*, Reprint, London: Thames and Hudson, 1992 (Originalausgabe 1966), S. 31–32.

[Pop-Art] is an involvement with what I think to be the most brazen and threatening characteristics of our culture, things we hate, but which are also powerful in their impingement on us. [...] Pop-Art looks out in the world: it appears to accept its environment [...] ›How can you like exploitation?‹ ›How can you like the complete mechanization of the world? How can you like bad art?‹ I have to answer that I accept it as being there, in the world.³⁹²

Diese Darstellung weist eine deutliche Parallele zum Manifest der Ausstellung *Superarchitettura II* auf, in welchem von einem Akzeptieren der Produktions- und Konsumlogik die Rede war. Allerdings bildet dort die Lichtenstein'sche Haltung der bloßen Kontemplation den Ausgangspunkt, von dem zur »demystifizierenden Aktion« geschritten wird: »La SUPERARCHITETTURA accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita un'azione demistificante.«³⁹³

Bei Claes Oldenburg lässt sich eine kritische Position insofern vermuten, als er sein Manifest *Store days* wie folgt beginnen lässt: »I am for an art that is political-erotic-mystical«,³⁹⁴ ein Statement, das durchaus auch von Archizoom oder Superstudio stammen könnte. *Store days* ist mit der Schreibweise der Florentiner auch darin vergleichbar, dass Oldenburg in diesem Text eine Liste metaphorisch verfasster Bestimmungen vorlegte; das Programm ist also nicht in einer affirmativ-deklarierenden, sondern in einer poetischen Form geschrieben. Zugleich wird durch eine lange Folge von Bestimmungen wie »I am for an art ... I am for the art ... I am for art ... I am for an artist ...« das Bestimmte *ad absurdum* geführt, eine Strategie, die für die Florentiner Architektengruppen fundamental ist. Durch Oldenburgs Folge von Setzungen wird der Gehalt der oben zitierten Passage – »ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-

³⁹² Swenson, Gene R. What is Pop Art?, Part I, Interview mit Roy Lichtenstein, in *ARTnews*, No. 7, 1963, S. 25; wieder abgedruckt in Livingstone. *Pop Art*, 1991, S. 49. Das Interview erschien auch in Italienisch, siehe: Intervista di Gene Swenson a Roy Lichtenstein, in *Marcatré*, No. 19–20, 1966, S. 380–384.

³⁹³ Branzi/Chiappi/Corretti/Greppi/Deganello/Morozzi/Natalini/Navai/Scarelli/Torlodo/Zini. Manifesto ... ›II mostra‹, 1967.

³⁹⁴ Oldenburg, Claes. *Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962)*, New York: Something Else Press, 1967, S. 39, wieder abgedruckt in Madoff (Hg.). *Pop Art ...*, 1997, S. 213.

mystisch ist« – zudem quantitativ kontrastiert: Die Bestimmung wird zwar nicht durch andere Statements relativiert, verliert aber in ihrer Aussagekraft an Deutlichkeit.³⁹⁵

Als letztes Beispiel sei Warhol angeführt. Dieser soll durchwegs versichert haben, dass er keinerlei Gesellschaftskritik beabsichtige: »I am not a social critic. I just paint those objects in my paintings because those are the things I know best.«³⁹⁶ An anderer Stelle erklärte Warhol:

I adore America and these are some comments on it. My image [storm door, 1960] is a statement of the symbolisms of the harsh, impersonal products and brash materialistic objects on which America is built today.³⁹⁷

Dabei fallen Begriffe wie »erbarmungslose, unpersönliche Produkte« und »schamlos materialistische Objekte« auf. Selbst wenn diese nun nicht aus einer ablehnenden Haltung heraus vorgebracht werden, so zeigt die Wortwahl doch den Bezug zu bestehenden ethischen Normen an – nämlich, dass Dinge eben gerade nicht »erbarmungslos« oder »schamlos materialistisch« sein sollten –, was wiederum an die Reflexion von Normen, Dingen und deren jeweiligen Relationen gebunden ist.³⁹⁸

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Warhol, Andy. New talent U.S.A., in *Art in America*, No. 1, 1960, S. 42; wieder abgedruckt in McShine, Kynaston (Hg.). *Andy Warhol. A Retrospective*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1989, S. 458.

³⁹⁷ Warhol, Andy. *America*, New York: Harper & Row, 1985, S. 8.

³⁹⁸ Es versteht sich, dass mit diesem kurzen Überblick die Art und das Ausmaß der kritischen Dimension der Popkunst nicht angemessen dargestellt werden kann; ganz abgesehen davon, dass sich die Positionen der einzelnen Kunschtchaffenden unterscheiden und mit der Subsumierung unter den Begriff »Pop-Art« bereits eine Nivellierung vorgenommen wird. Da der Schwerpunkt im Folgenden auf der Rezeption durch Archizoom und Superstudio liegt, deren Position und – daraus abgeleitet – deren Lektüre sich annäherungsweise rekonstruieren lassen, soll diese »Skizze« so stehen bleiben.

5.2. Darstellungsformen

Die vielleicht augenfälligste Parallele zwischen Popkunstwerken und den zwei Stadtutopien besteht auf formal-technischer Ebene, in der beiderseits verwendeten Collage- und Montagetechnik. Zwar hatte diese im Bereich der modernen Architektur eine eigene Tradition, man denke etwa an Photomontagen von Ludwig Mies van der Rohe aus den 1920er bis hin zu jenen der Archigram-Gruppe aus den 1960er Jahren.³⁹⁹ Aufgrund des kontinuierlichen Interesses der Florentiner an Popkunst kann der Einfluss dieser Kunstrichtung aber als der primäre gelten. Die Entwürfe und Darstellungstechniken von Archigram waren zwar für beide Architettura Radicale-Gruppen von eminenter Bedeutung; für dieses Interesse war aber gerade die Popästhetik der Bilder zu *Plug-in-City* (1964–66) oder *Instant-City* (1968) ein wesentlicher Faktor.

Nach Alloway ist die Verwendung von photographischem Ausgangsmaterial bei direkter Übernahme oder teilweiser Umwandlung für die Entwicklung der Pop-Art von Anfang an signifikant. Als Belege führt er Ausstellungen wie *Parallel of Life and Art*, *Man, Machine and Motion* oder *This is Tomorrow* an, die zwischen 1953 und 1956 in London stattgefunden hatten und durch Mitglieder der Independent Group organisiert worden waren. Zur erstgenannten Ausstellung schreibt Alloway:

[In] ›Parallel of Life and Art‹, a collection of 100 images at the Institute of Contemporary Art in London in 1953, the range of photographic sources was suddenly exploded. [...] The show was organized by [artist Edoardo] Paolozzi, photographer Nigel Henderson, and architects Alison and Peter Smithson, all of whom were subsequently connected with the study of Pop culture in England.⁴⁰⁰

Ähnliches berichtet Alloway über die von Hamilton arrangierte Ausstellung *Man, Machine and Motion* im Jahr 1955, ebenfalls am Institute of Contemporary Art in London. Auch dort dominierte eine Fülle von Photographien, die der Künstler nicht nur

³⁹⁹ Als Beispiele seien von Ludwig Mies van der Rohe etwa die Photomontage zum Entwurf für ein Bürogebäude an der Friedrichstrasse in Berlin (1919) genannt, von Archigram die Darstellungen der *Instant City* (1968).

⁴⁰⁰ Alloway. *The development ...*, 1992 (1966), S. 29.

als dokumentarische Wiedergaben von Realität, sondern auch zur Gestaltung von in der menschlichen Realität wurzelnden Phantasien verwendet haben soll.⁴⁰¹

Betrachtet man nun Hamiltons Collagen der 1950er und 1960er Jahre hinsichtlich ihrer materiell-technischen Gestaltung, so stellt man fest, dass Interieurs wie *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* (1956) wesentlich aus Zusammenschnitten photographischer Bilder bestehen, die Massenmedien entnommen wurden. In dieser Weise sind auch die Photomontagen von Superstudio und Archizoom konzipiert. Als Trägermaterial benutzten die Architekten Illustrationen aus Zeitschriften oder Photographien aus Kalendern, die von Fluggesellschaften als Werbegeschenke überreicht wurden. Zuweilen verwendeten sie auch Stadtpläne, wie sie in Hotels und Verkehrsbüros erhältlich sind; diese sind zwar keine Photographien, können aber der Kategorie der Massenmedien zugerechnet werden.⁴⁰²

Für viele Montagen verwendeten beide Gruppen Stadtansichten, etwa für die ›Interventionen‹ in Bologna, Madrid, Moskau oder New York. Diese Kategorie Bildträger setzte auch Oldenburg für Darstellungen seiner *Colossal Monument Proposals* ein, beispielsweise für *Lipsticks in Piccadilly Circus, London* (1966), *London Knees* (1966) oder *Thames Ball* (1967). Oldenburg war den Florentinern spätestens seit der Biennale di Venezia von 1964 bekannt; in rückblickenden Gesprächen mit den ehemaligen Archizoom- und Superstudio-Architekten wird denn auch das Schaffen dieses Künstlers als Bezugsmoment genannt.⁴⁰³ Dass gerade die *Colossal Monuments* eine besondere Signifikanz haben, zeigt sich daran, dass Natalini in »Arti visive e spazio di coinvolgimento« im Zusammenhang mit dem Pop entlehnten Vorgehensweisen explizit

⁴⁰¹ Ebd., S. 33.

⁴⁰² Die Reste solcher Kalender fand die Verfasserin 1998 im damaligen Archivio Superstudio im Studio Alessandro Magris in Florenz. Magris bestätigte die Verwendung dieser Bilder. Ein Hinweis auf den Produzenten des Trägerbildes findet sich auch in der Publikation *Discorsi per immagini*: Am linken Rand der Photomontage *New New York* hat die Gruppe vermerkt: »Superstudio su photo PAN-AM«. Siehe dies. *Discorsi ...*, 1969, S. 45.

⁴⁰³ Gespräch der Verfasserin mit Natalini, Frassinelli, Florenz, Juni 1998, Oktober 1999; mit Toraldo, Florenz, Juni 2000; mit Branzi und Deganello, Mailand, Oktober 2001; mit Corretti, Florenz, November 2001; mit Morozzi, Mailand, November 2001.

von »kolossal« [sic] spricht. Im selben Text thematisiert er auch die Instrumentalisierung von Bildern aus den »Massenmedien«:

Alla revisione del repertorio tradizionale effettuata attraverso i nuovi apporti della tecnologia si aggiunge l'assunzione delle immagini fornite dai mass-media: abbiamo così un grande campo di scelte e possiamo assumere un nuovo comportamento libero e costruttivo (attraverso la critica, il gioco, l'ironia, e il recupero della realtà).⁴⁰⁴

Massenmedien lieferten aber nicht nur Material für Photomontagen und Collagen, sie inspirierten auch bestimmte Darstellungsformen. In vielen Popkunstwerken werden Comicstrips reflektiert, so etwa in Lichtensteins Porträts junger Frauen, wie *Eddy Diptych* (1962), *I know ... Brad* (1963) oder *M-Maybe (A Girl's Picture)* (1965).⁴⁰⁵ Denselben comicartigen Duktus weisen die Vignetten zur *No-Stop City* auf, welche etwa Lagersituationen oder steinzeitliche Menschen zeigen. Aber auch die dreidimensionalen Modelle zur *No-Stop City* sind mit Comicfiguren bestückt. Ebenso dürfte die Darstellung des *Monumento Continuo* im *Storyboard per un film* nicht zuletzt auf diese populären Bildergeschichten zurückzuführen sein. Nun betonen die Florentiner Architekten in Interviews zwar auch wiederholt ihre damalige Leidenschaft für Comics. Darüber hinaus bleibt aber der Zusammenhang mit den Popbildern wesentlich. So wurde auch Lichtensteins Ausstellung an der Biennale di Venezia von 1966 besucht; überdies weisen Bilder, die Natalini in den 1960er Jahren malte, große Ähnlichkeit zu

⁴⁰⁴ Natalini. *Arti visive ...*, 1972 (1968), S. 24.

⁴⁰⁵ Zu Lichtenstein siehe Beeren, Wim A. L. (Hg.). *Roy Lichtenstein*, Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1967; Morphet, Richard (Hg.). *Roy Lichtenstein*, Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London: Tate Gallery, 1968; Ammann, Jean-Christophe/Beeren, Wim A. L. (Hgg.). *Roy Lichtenstein*, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle, Bern: Kunsthalle 1968; Schmied, Wieland. *Roy Lichtenstein*, Katalog der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1968; Lipman, Jean/Marshall Richard. *Art about Art*, New York: Dutton, 1978; Waldmann, Diane. *Roy Lichtenstein*, Katalog der Ausstellung im Solomon R. Guggenheim-Museum, New York: Guggenheim, 1993.

dessen Frauenporträts auf.⁴⁰⁶ Zudem hatte auch Blake, ein von Natalini bevorzugter Maler, diesem Thema das Bild *Children Reading Comic* (1956) gewidmet. Das Storyboard entspricht zwar in bestimmten Aspekten einem professionellen Filmstoryboard, so etwa in der Dimensionierung der Vignetten im Verhältnis 3,4 cm auf 4,5 cm. Es liest sich aber wie ein Comic – wenn auch ohne Sprechblasen –, während filmtechnische Angaben ganz fehlen.

Das vollständige Überziehen des *Monumento Continuo* mit einer unendlichen, gleichförmigen Struktur sowie Superstudios ausschließliche Konzentration aller gestalterischen Maßnahmen auf diese Oberfläche erinnert auch an Richard Artschwager, der sich mit dem bildnerischen Potenzial von material-imitierenden Formica-Folien befasste.⁴⁰⁷ Die dabei entstandenen Möbelplastiken sind dem *Monumento* auch darin ähnlich, dass sie Nobilitierungen *darstellen*: Artschwagers folienbezogener Gegenstand soll reinen, edlen Werkstoff vorstellen, während er lediglich aus einem billigen Materialkonglomerat gefertigt wurde. In analoger Weise wird Superstudios Monument als Architektur bezeichnet und besteht doch nur aus einem einfachen Gitterwerk.⁴⁰⁸

Zugleich bestehen in beiden Fällen gesellschaftliche Konnotationen: So sind es die nicht-privilegierten Schichten, in deren Haushalten diese mit billigen massenproduzierten Folien überzogenen Ausstattungselemente anzutreffen sind; dieselben

⁴⁰⁶ Den Hinweis auf diese Werke machte die Architektin Marianne Burkhalter, die von 1968 bis 1970 Mitarbeiterin bei Superstudio war. Zwei dieser Frauenporträts konnte die Verfasserin im Archiv des Studio Natalini in Florenz sehen; bei aller Eigenständigkeit dieser Bilder – in der Farbgebung und in der Modellierung der Figuren – ist ein Bezug zu Lichtenstein feststellbar.

⁴⁰⁷ Tatsächlich hatte Superstudio den Raster auch auf geplante und realisierte Wohnhäuser, Industriebauten und Möbel angewandt. Zu Artschwager siehe Sager, Peter. *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln: DuMont, 1973; *Richard Artschwager's Theme(s)*, Katalog der Ausstellung in der Albright-Knox Art Gallery, 1979; Armstrong Richard (Hg.). *Artschwager, Richard*, Katalog der Ausstellung im Whitney Museum, New York [etc.]: Norton, 1998; *Richard Artschwager*, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle, Basel: Kunsthalle, 1985; *Richard Artschwager – up and across*, Nürnberg: Verlag Moderne Kunst, 2001.

⁴⁰⁸ Solche ›Erhebungen‹ des Banalen zum Kunstwerk sind ein Thema, dem sich auch andere Popkünstler widmen.

Schichten bewohnen auch jene massenproduzierten »kubischen Schachteln«, welche die Superstudio-Architekten zum konstituierenden Element ihres Urbanisationsmodells bestimmt hatten:

[Una] scatola cubica senza ricordi, con vaghe indicazioni di basso e alto, di entrata e uscita, parallelepipedo euclideo tinto di bianco o di chiaro, lavabile o no, ma sempre senza sorprese e senza speranze.⁴⁰⁹

In einem Fall wird von den Florentinern ein Gemälde in eine Photomontage übersetzt: Eine Aufsicht auf die *No-Stop City* sieht den *Flag*-Bildern von Jasper Johns (ab 1954) ausgesprochen ähnlich.⁴¹⁰ Zugleich zeigt das Projekt auch insofern Flagge, als die Dachaufsicht und der englischsprachige Name der *No-Stop City* der universalen Präsenz amerikanischer Machtpolitik und der damit einhergehenden Ausbreitung des *American way of life* Rechnung tragen. So spiegelt die Seite, auf welcher die *flag*-artige Stadt-
aufsicht abgedruckt wurde, einmal mehr den Zwiespalt zwischen der Faszination, die bestimmte Erzeugnisse der amerikanischen Kultur ausübten – nicht zuletzt etwa Johns' Malerei –, und der Kritik am amerikanischen Imperialismus. Dies manifestiert sich am deutlichsten im Titelblatt zur Publikation in *Domus*, wo über die *flag*-artige Montage der Schriftzug *No-Stop City. Residential Parkings. Climatic Universal Sistem* gesetzt wurde. Dabei darf die fehlerhafte Schreibweise von »sistem« durchaus strategisch gewertet werden, insofern sie auf eine italianisierte Aussprache oder ein global gesprochenes Pidgin-Englisch verweist. Die Ästhetik des Schriftzugs *Residential Parkings* deutet zudem ebenfalls auf Johns' Malerei Ende der 1950er Jahre hin, die populäre Zeichenträger wie Schilder mit Piktogrammen oder Schriftzügen zum Gegenstand hatte.

⁴⁰⁹ Superstudio. *Design d'invenzione ...*, 1969, S. §28.

⁴¹⁰ Zu Johns siehe etwa Kozloff, Max. *Jasper Johns*, New York: Abrams, 1969; *Jasper Johns*, Katalog der Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 1976; *Jasper Johns*, Katalog der Ausstellung im Whitney Museum, New York [etc.]: Norton, 1977; Geelhaar, Christian (Hg.). *Jasper Johns: Working Proofs*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum, Basel: Kunstmuseum, 1979; Bernstein, Roberta. *Jasper Johns' paintings and sculptures, 1954–1974, the changing focus of the eye*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1985; Sontag, Susan/e.a. *Dancers on a plane: Cage, Cunningham, Johns*, Katalog der Ausstellung in der Anthony d'Offay Gallery, London: Thames and Hudson, London: Anthony d'Offay, 1989.

5.3. ›Anti-Architektur‹ und ›Anti-Kunst‹

Übereinstimmungen zwischen Pop-Art und Architettura Radicale finden sich auch bezüglich der bearbeiteten Themen. Unter diesen stellte die Reflexion der eigenen Disziplin einen zentralen Gegenstand dar. Für die Pop-Kunst beinhaltete dies generell eine dezidierte Abwendung von der damals etablierten Kunst. Dabei bestanden für die amerikanische und englische Richtung je unterschiedliche Referenzkontexte. Im Zusammenhang mit den amerikanischen Künstlern wird vor allem deren Distanznahme gegenüber dem abstrakten Expressionismus hervorgehoben. So schreibt Constance W. Glenn in »American pop art: A prologue« (1991), wie Lichtenstein, Warhol, Wesselmann, Dine, Rosenquist oder Oldenburg Möglichkeiten erforschten hätten, ihre Kunst von der individuellen Signatur, von den großen Gesten und der Hermetik des abstrakten Expressionismus zu säubern.⁴¹¹

In England suchte man sich gemäß Livingstone von einer Kunsttradition der 1950er Jahre zu distanzieren, die als ebenso ernsthaft wie engstirnig empfunden wurde:

[T]he British were fighting against what they felt to be the insularity, cosiness and sense of decorum of the art that was most admired in their country during the 1950s, as exemplified particularly by the abstract and landscape-based painting associated with the artist's colony at St Ives in Cornwall.⁴¹²

Die Auflehnung gegen das Etablierte und Anerkannte ist für die Florentiner in mehrfacher Hinsicht wirksam. Sie richtet sich einmal gegen bestimmte methodische oder formale Dogmen des »movimento moderno«, etwa gegen den »rationalen Funktionalismus« oder die Verpflichtung auf eine reduzierte, sachliche Formensprache. Sie betrifft weiter auch die als Einschränkung empfundene kanonische Gültigkeit der Werke der »grandi maestri« – so sehr man diese auch verehrte.⁴¹³ Darüber hinaus manifestiert

⁴¹¹ Glenn, Constance W. American pop art: A prologue, in Livingstone, Marco (Hg.). *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 26.

⁴¹² Livingstone. *UK Pop ...*, 1991, S. 146.

⁴¹³ Allerdings hat die Kritik an der Moderne in Italien eine eigene Tradition. Seit 1945 wurden kritische Debatten über moderne Architektur geführt; selbst Ernesto Nathan Rogers, der

sich in den beiden Stadtutopien eine gewisse Widersetzlichkeit gegenüber der unmittelbaren Vätergeneration: So richtete sich das mokant-spielerische Moment der Ironie nicht zuletzt gegen die ernsthafte und moralische Haltung der etablierten italienischen Nachkriegsarchitekten. Im Enthusiasmus von Archizoom und Superstudio für den Pop kann zudem auch eine Rebellion gegen ihren Lehrer Ricci gesehen werden: Wie im vorangehenden Kapitel angesprochen, war Ricci ein begeisterter Vermittler des abstrakten Expressionismus und malte selbst in einer dieser Kunstrichtung vergleichbaren Weise, weshalb er dem europäischen Kontext des Informel zugerechnet wird.

Diese Abwendungen vollzogen sich allerseits nicht ohne eine gewisse Aggressivität und beinhalteten durchaus ein Moment der Provokation. Steven Henry Madoff zeichnet für die amerikanische Pop-Art das Bild einer Respektsverweigerung: »It didn't bow before Abstract Expressionism«. ⁴¹⁴ In vergleichbarer Weise schreibt Livingstone:

Working at first independently and in ignorance of each other, each of the artists conceived of ways of making an assault on cherished notions of good taste and decorum and also of challenging the modernist stance that postulated the hermetic inviolability of the work of art. ⁴¹⁵

Das Ironisieren, Parodieren und der mitunter plakativ vulgäre Humor wären Schläge ins Gesicht jener Künstler gewesen, die ihr Leben lang ihr potenzielles Publikum davon zu überzeugen suchten, dass moderne Kunst eine ernsthafte Angelegenheit sei. ⁴¹⁶

zum Kreis jener Rationalisten zählte, die nach dem Zweiten Weltkrieg den Kontakt zur CIAM wiederhergestellt hatten, sprach von einem »dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo«. Allerdings war diese Kritik nie in einer Art und mit einer polemischen Akzentuierung geübt worden wie nun durch die Florentiner. Rogers, Ernesto Nathan. *Continuità*, in: *Casabella-Continuità*, No. 199, 1954; wieder abgedruckt in *Esperienza dell'architettura*, Turin: Einaudi, 1958, S. 131.

⁴¹⁴ Madoff. *Wham! ...*, 1997, S. XIII.

⁴¹⁵ Livingstone. In *glorious techniculture*, 1991, S. 12.

⁴¹⁶ »Pop's sometimes vulgar sense of humour was like a slap in the face to artists who had spent their life trying to persuade their potential audience that modern art was not a joke but a serious business.« Livingstone. In *glorious techniculture*, 1991, S. 14.

Als Beispiel sei Oldenburgs imaginäres Monument *Thames Ball* (1967) angeführt, das für den Flussabschnitt bei den Londoner Parlamentsgebäuden vorgesehen war: ein riesiger flottierender Ball, der einen Schwimmer im Wasserkasten einer Toilette darstellt. Abgesehen von verschiedenen inhaltlichen Konnotationen des Objekts – wie etwa Anspielungen auf die drohenden Überschwemmungen Londons durch die Themse oder auf die Wasserverschmutzung – lässt sich grundsätzlich sagen, dass man für ein Werk an dieser Stelle nach konventionellen Maßgaben einen dem Kontext angemessen repräsentativen Vorschlag erwartet hätte. Oldenburg entwarf aber ein dezidiert unwürdiges Projekt mit vulgären Implikationen, dessen Monumentalität einzig in der Dimension bestand – alles Aspekte, die der traditionellen Funktion eines Denkmals unangemessen sind.⁴¹⁷

Die mit dem *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* verbundenen Intentionen lassen sich durchaus analog beschreiben:⁴¹⁸ So provozieren die Stadtutopien etwa durch das angekündigte »Ende der Architektur« und das endgültige Konzept des »disegno unico«. Ebenso provokativ ist das drastische Programm, die gesamte Erdbevölkerung in einer einzigen Struktur unterbringen zu wollen.⁴¹⁹ Und selbst in Kenntnis der kritischen Absichten Archizooms und Superstudios können die ironisch-parodistische Form ihres »Diskussionsbeitrags«, das Unvollständige und Ungefähre der Argumente und Referenzen oder die Präsentation ihrer Theorien in pseudo-wissenschaftlicher Form irritieren. Dies alles bedeutete eine radikale Abkehr von den Konventionen der Profession. So reagierte um 1971 ein Teil des italienischen Architekten-Establishments mit Empörung – man erinnere sich etwa an Tafuri, der von

⁴¹⁷ Siehe Rose, Barbara. *Claes Oldenburg*. Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1970, S. 106–108; Rosenthal, Mark. »Unbridled Monuments«: or, How Claes Oldenburg set out to Change the World, in *Claes Oldenburg: An Anthology*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D.C. und des Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York: Guggenheim Publications, 1995, S. 254–263.

⁴¹⁸ Auf die Motivationen für die Photomontagen der *Discorsi per immagini* hin befragt, sprach Deganello davon, es sei ihnen damals ganz grundsätzlich an einer Provokation gelegen gewesen. Gespräch mit der Verfasserin, Mailand, Oktober 2001.

⁴¹⁹ Siehe: *Deserti ...*, 1971, S. 21–22, 57–62.

»Clowns« gesprochen hatte. Ähnliches hatten zuvor schon die Popkünstler erfahren, wenn sie etwa von Mark Rothko verachtend »Popsicles« genannt wurden.⁴²⁰ Dennoch beinhalten die beiden Utopien durchaus auch positive Provokationen, etwa durch die ästhetisch reizvolle Querverbindung zur aktuellen Kunst, durch die Montage verschiedenster Versatzstücke kulturgeschichtlichen Wissens oder durch die komplexe Konstruktion der Bedeutungsebenen. Dies sind alles Aspekte, auf welche mit der Materie vertraute Rezipierende ansprechen mögen.

Ein wichtiges gemeinsames Moment zwischen Popkunstwerken und den Stadtutopien besteht zudem in der Abstandnahme von expressiven Gesten und persönlichen Handschriften. Der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* sind als anonyme, gleichförmige und seriell zu fertigende Strukturen gestaltet, die unendlich reproduziert werden können. Dieses formale Konzept ist insofern mit Pop vergleichbar, als diese Künstler ihre eigenen Werke laut Glenn zu depersonalisieren und sich der »großen Gesten« zu enthalten suchten. Livingstone beschreibt solche Strategien wie folgt:

To the presentation of the creative act as a heroic struggle of the individual, or as the fragile evidence of the artist's refined sensibility, the Pop-Artists countered with comic-strip emotions, second-hand imagery and mechanical or pseudo-mechanical processes apparently drained of all signs of personality.⁴²¹

In diesem Kontext sei insbesondere auf Andy Warhols Serigraphien verwiesen, durch welche das Original als Ausfluss einer schöpferischen Geste ebenso unterspült wird wie

⁴²⁰ Siehe die vernichtenden Kommentare von Tafuri in *Progetto e utopia*, 1973, S. 130, in ders. *Il design ...*, 1972, S. 398, oder in ders. *Architettura italiana ...*, 1984, S. 125 sowie die distanzierenden Vorbemerkungen Koenigs, siehe *Superstudio. Deserti ...*, 1971, S. 18 und *Archizoom. Città, catena ...*, 1970, S. 43. Zu Rothkos Verdikt über Popkünstler siehe Livingstone. In *glorious techniculture*, 1991, S. 14.

⁴²¹ Livingstone. In *glorious techniculture*, 1991, S. 14. Natürlich bleiben die konkreten Werke mit einem künstlerischen Konzept verbunden.

durch den »disegno unico« des *Monumento Continuo* und die »spazi neutri« der *No-Stop City*.⁴²²

Die dezidierte Diesseitigkeit der Pop-Art und der damit einhergehende Fokus auf die Dinge des Alltagslebens war für die Florentiner auch deshalb bedeutungsvoll, weil sie daran die Strategie einer Rückführung der Kunst in den Lebenszusammenhang festmachten.⁴²³ Bei Superstudio wird diese Strategie im weiterentwickelten *Monumento Continuo*, in *Supersuperficie/Vita*, vorgestellt. Am Ende des zugehörigen Manifests findet sich eine Auflistung von Tätigkeiten, die sich von intellektuell und körperlich herausforderndem Tun bis zum bloßen Nicht-Agieren erstrecken. Daraus seien nur einige zitiert:

Ascolteremo il nostro cuore e il nostro respiro.
Ci guarderemo vivere.
Eseguiremo complicatissime acrobazie muscolari.
eseguiremo [sic] complicatissime acrobazie mentali.⁴²⁴

Die ausführliche Liste der Tätigkeiten in einem utopischen Leben, das auf »nicht-entfremdeten menschlichen Beziehungen« gründet, wird mit folgendem Fazit abgeschlossen: »L'unica environmental art è la vita.«⁴²⁵ Der Begriff »environmental art« spielt dabei auf das Environment an, das Superstudio für die Ausstellung *Italy: The new*

⁴²² Zum Thema der Serialität siehe etwa Bippus, Elke. *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin: Reimer, 2003.

⁴²³ Diese Strategie geht letztlich auf die historische Avantgarde zurück. Sowohl die verschiedenen Tendenzen der Popkunst als auch Archizoom und Superstudio nehmen Bezug auf den Dadaismus und den Surrealismus (die Florentiner zudem auch auf den Futurismus). Die oben dargestellten Überlegungen beziehen sich nicht zuletzt auf Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), welche im zeitlichen Kontext der Stadtutopien geschrieben wurde. Bürgers Darstellung der »Neo-Avantgarde« der 1960er Jahre, deren Anknüpfen an die historische Avantgarde er als vorwiegend epigonal bewertet, ist allerdings nicht zuzustimmen (siehe Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: 1974).

⁴²⁴ Superstudio. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 51.

⁴²⁵ Ebd.

domestic landscape konstruiert hatte; wie bereits gesagt, entstand *Supersuperficie/Vita* ja im Kontext dieser Ausstellung. Man könnte das Fazit Superstudios in einem allgemeineren Sinn also durchaus so verstehen, dass in der Situation der *Supersuperficie* die einzig verbleibende Kunst das Leben sei: »L'unica [arte, mts] è la vita.« In dieselbe Richtung weist auch Natalinis Formulierung des Projektbegriffs aus dem Jahr 1973: »L'unico progetto è [...] il progetto della nostra vita«. ⁴²⁶

Archizoom verkündet in seinen Manifesten seinerseits den »Tod der Kunst«: »la morte dell'arte«. Damit ist der Tod des ›autonomen‹ Kunstwerks gemeint, das den gemeinen Lebenszusammenhängen enthoben ist, um in einer diesen entgegengesetzten Sphäre der Kultur einen Ort und eine transzendierende Funktion zu haben. ⁴²⁷ Der »Tod der Kunst« vollzieht sich nach Archizoom durch eine Rückführung der Kunst auf das Leben jedes Einzelnen, so etwa im kreativen Produktions- und Gebrauchsverhältnis zu materiellen Dingen: »auto-produrre e auto-consumare la propria attività creativa come un fenomeno di comunicazione spontanea.« ⁴²⁸ Dadurch entfalle innerhalb der Gesellschaft auch die Differenzposition der Kunstschaffenden (die bei Archizoom oft auch als »Intellektuelle« bezeichnet werden, um unter diesem Begriff alle Kulturschaffenden mit einzuschließen): »Se gli uomini sono tutte uguali, come è vero, non

⁴²⁶ Natalini. *Presentazione ...*, 1979 (1978, 1974), S. 5. Die Datierung auf 1973 stammt vom Autor.

⁴²⁷ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44; zu diesem Argument siehe auch dies. *La distruzione ...*, S. 5, S. 11.

⁴²⁸ Branzi. *La gioconda ...*, 1972, S. 31 sowie Archizoom. *La distruzione ...*, 1971, S. 11: Dort ist ein Abschnitt mit »design come terapia« überschrieben. In diesem Zusammenhang stellt Archizoom Parallelen zur Psychiatrie und Psychoanalyse her, die einerseits im Kontext der Schriften Michel Foucaults über Wahn und Vernunft (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961) und die Entstehung der Klinik (*Naissance de la clinique*, 1963) sowie anderseits von Herbert Marcuses Überlegungen zu gesellschaftlichen Repressionsmechanismen (*Eros and Civilization*, 1955, *Der eindimensionale Mensch*, 1964) zu verstehen sind. Die Argumentation Archizooms hat aber auch die Entwicklung einer radikalen Psychiatrie in Italien als Hintergrund, die, verkürzend gesprochen, die Reintegration des Pathologischen, eine Normalisierung des ›Ab-Normalen‹ gefordert und durch die Schließung psychiatrischer Kliniken zum Teil auch praktiziert hat.

esiste che una differenza provvisoria tra artista e utente.«⁴²⁹ Das kreative Agieren der Masse bewirke aber auch eine andere Funktion und einen anderen Gehalt der Kunst: »L'arte non rappresenta più la realtà, ma coincide totalmente con questa.«⁴³⁰

Im Kontext der Pop-Art war ein solches Konzept etwa im Kunstverständnis der Independent Group vorgeprägt, das Alloway in »The development of Pop-art in England« zu Papier gebracht hatte. Allerdings ist dort der Argumentationsschwerpunkt weniger auf das Handeln, sondern vielmehr auf die Beurteilung und die Bildung der Kategorie Kunst gelegt. Nach Alloway hat der Kulturbegriff der Independent Group alle Formen des menschlichen Handelns zum Objekt ästhetischer Beurteilungen und Beobachtungen erhoben. In diesem Kontext geschah auch eine Ausdehnung der Grenzen der Kunst, ein Aufzeigen der Überschneidungen von Kunst und Leben; Vorgehensweisen, die der englische Theoretiker bereits im Aufsatz »The Arts and the Mass Media« (1958) thematisiert hatte:

Our definition of culture is being stretched beyond the fine art limits imposed on it by Renaissance theory, and refers now, increasingly, *to the whole complex of human activities*. [...] the new role for the fine arts is to be one of the possible forms of communication in an expanding framework that also includes the mass arts.⁴³¹

5.4. Die Reflexion der ›Lebenswelt‹

Als ein zentrales Thema der Popkunst wurde im bisher Gesagten wiederholt der Kontext von dinglichen Realitäten der 1950er und 1960er Jahre genannt, ein Kontext, der auch einige Male unter dem Überbegriff Lebenswelt zusammengefasst wurde.

⁴²⁹ Archizoom. La distruzione ... , 1971, S. 11.

⁴³⁰ Branzi. La gioconda ... , 1972, S. 31.

⁴³¹ Alloway, Lawrence. The arts and the Mass Media, in *Architectural Design*, London, Februar 1958, S. 84–85; wieder abgedruckt in Madoff (Hg.). *Pop Art* ... , 1997, S. 7–9, Zit. S. 9 (*Herv. mts*); siehe auch Alloway. The development ... , 1992 (1966), S. 36.

Dieser Begriff geht, wie Walter Biemel in seinem Aufsatz »Pop-Art und Lebenswelt« ausführt, auf Edmund Husserl zurück:

Unter Lebenswelt versteht er [Husserl, mts] die Welt, die durch ein anonymes Leisten des Subjekts konstituiert wird, ohne daß das Subjekt sich dieses Leistens bewußt würde, vielmehr trifft es immer nur auf das schon Geleistete, eben die ihm zugängliche Umwelt, in der es lebt.⁴³²

Die Lebenswelt ist also eine kontinuierlichem Wandel unterworfenen, geschichtlich-soziale Welt, in der ein »jeweiliges geschichtliches Menschentum in Vergemeinschaftung lebt«. Sie ist die Welt, die immer schon vorausgesetzt wird und auf der jedes reflektierende Tätigsein aufbaut.⁴³³ Auf dieser Grundlage schreibt Biemel über die Pop-Art: »[D]ie neue Kunst [bediente] sich der vertrauten Gegenstände für ihre Sprache«, der Betrachter trifft auf seine gewohnte Umwelt, in der er sich aufhält.⁴³⁴ Ähnlich argumentiert auch Madoff:

[Pop Art] was what the people had suspected all along, that they *could* understand vanguard art if it were not so opaque, so wilfully unrecognisable. The

⁴³² Biemel, Walter. Pop-Art und Lebenswelt, in *Aachener Kunstblätter*, Bd. 40, Aachen 1971, S. 194–214; wieder gedruckt in *Walter Biemel Gesammelte Schriften*, Bd. 2 (Schriften zur Kunst), Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996, S. 67–115, Zit. S. 70. Referiert wird auf Husserl, Edmund. *Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie*, in *Husserliana*, Bd. 4, hg. v. Biemel, Walter, den Haag: Nijhof, 1954. Diese terminologische Bezugnahme wie auch Biemels Verweis auf Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927), Husserls *Krisis*-Arbeit und Ludwig Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (1945) soll nicht dahingehend verstanden werden, dass »unmittelbare Einflüsse« auf die amerikanischen und englischen Pop-Künstler bestanden; vielmehr »kommt (es) darauf an, dass [mit diesen Werken] etwas gedacht und ausgesprochen wurde, was Früchte trug, was in das »epochale Bewusstsein« trat.« Biemel ist der Auffassung, »dass diese Vorbereitung eine Voraussetzung dafür war, dass plötzlich eine Kunstform auftreten konnte, die sich nun der Lebenswelt eigens zuwendet. Die Wirkung der Philosophen hatte der Lebenswelt eine Bedeutsamkeit verliehen, die sie darstellbar machte, ja eine Zuwendung zu ihr rechtfertigte.« Biemel. Pop-Art ... , 1971, S. 72–73.

⁴³³ Ebd., S. 70.

⁴³⁴ Ebd., S. 69.

world people knew, that they would work in and looked at every day, was the subject of the most contemporary painting and sculpture again.⁴³⁵

Als paradigmatisches Bild dieser Lebenswelt der Massenmedien, des Massenkonsums und der Massenidole gilt Hamiltons Collage *Just what is it ...*, die Alloway denn auch als ein »Inventarium der Massenkultur« bezeichnete.⁴³⁶ Die Collage vereinigt Klischees des Konsumbürgers, angefangen bei der Welt der Autos, die durch den »Ford-Leuchter« repräsentiert wird, über den Bodybuilder bis zum Pin-up-Girl, dessen Subjektsverlust und Objektnähe durch die Funktion als Lampe unterstrichen wird. Mit ihren Bildelementen verweist sie ferner auf Massenmedien wie illustrierte Zeitschriften, mit dem Tonbandgerät auf reproduzierbare Musik, mit dem Fernsehgerät und dem Plakat von Al Jolsons Film *The Jazz Singer* auf die Massenunterhaltung: »The collaged items are presented as an environment, a room space.«⁴³⁷ Aber nicht nur Hamilton, sondern mit ihm viele weitere Künstler bezogen ausdrücklich die Konsumwelt und ihre Produkte in ihre Bildthematiken ein und wiesen sie als Ikonen der modernen Welt aus.

In Analogie dazu könnte man den thematischen Ausgangskontext von Archizoom und Superstudio ebenfalls als Lebenswelt bezeichnen. In der Konsumwelt des nachkriegszeitlichen Wirtschaftswunders aufgewachsen, sind diese Architekten von der Popkultur geprägt: Design, Mode, Reklame, Musik, vermittelt durch die industriellen Massenmedien. Superstudio beschreibt diese Welt in *Design d'invenzione ...* wie folgt: »[L]a vita si svolge [...] nella città e nelle auto, nei supermarkets, nei cinematografi, sulle autostrade.«⁴³⁸ In *Supersuperficie/Vita* montierte Superstudio seinerseits »Inventarien« der Konsumwelt, etwa dasjenige einer jungen Frau, das – vom Bügelbrett über den Rasenmäher, einem Sammelsurium aus Büchern, Handtaschen, Schmuck und Puppen, bis zur umfangreichen Garderobe und zum *fidanzato* – wohl alles für eine italienische Frau Unentbehrliche umfasst. Archizooms Modelle zur *No-Stop*

⁴³⁵ Madoff. Wham! ..., 1997, S. XIII.

⁴³⁶ Alloway. The development ..., 1992 (1966), S. 40.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Superstudio. Design d' invenzione ..., 1969, S. 28.

City schließen neben anderen Implikationen, etwa einer individuell gestalteten Lebensweise, auch den Verweis auf Konsumfetische ihrer Lebenswelt, wie Motorräder, elektrische Geräte oder Fastfood, mit ein. Dabei darf nicht vernachlässigt werden, dass zur Lebenswelt der Florentiner auch die Popkunst gehört. Die genannten Darstellungen sind also immer auch Verweise auf Bilder wie Hamiltons *Just what is it ...*.

Zugleich nehmen die Stadtutopien Bezug auf einen anderen signifikanten Aspekt ihrer Lebenswelt. Wenn Superstudio im Zusammenhang mit den oben zitierten Orten modernen Lebens des Weiteren schreiben: »la vita si svolge [...] in scatole ermetiche per piccole vite parallele«, so wird damit auf ihre Arbeitssituation zur Zeit des Spätfunktionalismus, des Neorationalismus und der postmodernen Wiedererwägung der Tradition verwiesen.⁴³⁹ Das »Vertraute« besteht hier in einem etablierten architektonischen Vokabular, in einer etablierten wissenschaftlichen und einer aktuellen interdisziplinären Form der Fachdiskussion.

5.5. Lebenswelt und Werbung

Ein zentrales Moment der Lebenswelt, das in der Popkunst aufgegriffen wird, besteht in der Werbung.⁴⁴⁰ Dieses Moment war auch für die Florentiner Architekten bedeutungsvoll. Wie an Natalinis oben zitierter Feststellung einer »Welt der Bilder, in welche wir eingetaucht sind« deutlich wurde, begreifen die Florentiner Architekten ihren Kontext als in hohem Maße von Bildern dominiert, wobei deren Mehrzahl kommerzieller Natur

⁴³⁹ Ebd. Zum architektonischen Kontext siehe u.a. Belluzzi/Conforti. *Architettura Italiana ...*, Bari: Laterza, 1994; Conforto/e.a. *Il Dibattito ...*, 1977; Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1982.

⁴⁴⁰ Siehe Swenson. *What is ...?*, Interview mit Lichtenstein, Part I, 1991 (1963), S. 49–50; Oldenburg. *Store Days ...*, 1967, S. 39–42. Der amerikanische Popkünstler James Rosenquist war ursprünglich Maler von Reklametafeln; siehe Swenson, Gene R. *What is Pop Art?*, Part II, Interview mit James Rosenquist, in *ARTnews*, No. 10, 1964, S. 41–64; siehe auch Lippard. *Pop art*, 1992 (1966), S. 121.

sei.⁴⁴¹ Entsprechend darf angenommen werden, dass für sie auch der Zusammenhang von Reklamebildern und Pop-Art besonders relevant war.

Archizooms und Superstudios Reflexion der Werbung manifestierte sich bereits 1967 im zweiten *Superarchitettura*-Manifest. Dort schreiben sie über ihre Werke:

È un'architettura con la carica eversiva della pubblicità, ma ancor più efficace poiché inserisce immagini cariche di intenzionalità in un ›grande disegno‹.⁴⁴²

Entsprechend ist die Architektur der Florentiner eine »Architektur der Bilder (architettura di immagini)«, die in Analogie zur Werbung im Hinblick auf Rezeptionsmechanismen strukturiert ist: »capace cioè di evocare immagini rigorose e di ispirare comportamenti, capace cioè di indurre il suo stesso consumo.«⁴⁴³ Diese Aussage wurde zwar im Kontext der in Modena ausgestellten Diplomprojekte gemacht, doch zeigt sich darin eine generelle Sensibilität für Darstellungsstrategien und Rezeptionsmechanismen im kommerziellen Bildbereich.

Es erscheint daher sinnvoll, zunächst kurz auf die in den Bildern der Werbung wirksamen Darstellungsstrategien und Intentionen einzugehen. Biemel definiert Werbung als eine systematische Anpreisung von Gütern im Hinblick auf die Beeinflussung des Konsumverhaltens. Deshalb seien ihre Methoden darauf ausgerichtet, ideale – und somit illusionäre – Vorstellungen von Produkten zu erzeugen. Diese sollen für wahr gehalten werden und die Konsumierenden davon überzeugen, dass das beworbene Produkt ihren Wünschen entspricht. Dabei soll jemand, der die präsentierte Ware wählt, sich in seiner Entscheidung frei wähnen, obwohl er faktisch den Werbeeinflüssen unterliegt. Biemel fasst dies in der These zusammen, die Werbung sei bestrebt, eine ›Scheinwelt‹ aufzubauen.⁴⁴⁴ Da die Werbung mit einem zunehmenden

⁴⁴¹ »[I]l mondo di immagini in cui siamo immersi«. Natalini. *Arti visive ...*, 1972 (1968), S. 24.

⁴⁴² Branzi/Chiappi/Corretti/Deganello/Greppi/Morozzi/Natalini/Navai/Scarelli/Toraldo/Zini. *Manifesto ... ›Il mostra‹*, 1967.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Biemel, *Pop-Art ...*, 1996 (1971), S. 76.

Informationsüberfluss auf Seiten der Rezipierenden konkurriert, müssen Auffälligkeit, Provokation sowie einfache und eingängige Botschaften Teil ihres Konzepts sein. Darüber hinaus wird versucht, mittels Querverbindungen zu anderen, dem Produkt nicht primär zugehörigen Themen sensible Bereiche anzusprechen.⁴⁴⁵ Aus diesen Strategien heraus erklärt sich dann die für die Werbung entscheidende Notwendigkeit, die Mittel, das Vorgehen und den Prozess der Einflussnahme nicht offenzulegen.⁴⁴⁶

Wie die Florentiner Architekten spricht auch Biemel von einer zunehmenden Dominanz kommerzieller Bilder in der Lebenswelt, entsprechend werde dieser Umstand auch in der Popkunst reflektiert.⁴⁴⁷ Tatsächlich kommen manche Popbilder den Reklamebildern der Werbung sehr nahe; am deutlichsten dort, wo Produkte zitiert werden – als Beispiele seien Andy Warhols *Campbell's Soup Cans*, Wesselmanns *Landscape No. 2*, Hamiltons bereits erwähnte *Hommage à Chrysler Corp.* und Boshiers *First Toothpaste Painting* (1962) genannt. Diese Wiedergaben entstehen nach Biemel mit einer der Werbung zuwiderlaufenden Intention. Indem solche Bilder das in Reklamen Dargestellte wiederholen, erfolge ein Blickwechsel: Dadurch, dass das Popkunstwerk das kommerzielle Bild evoziert, gerät dieses als spezifisches Bild in den Blick. Indem die Popkunst auf die Reklame referiere, verweise diese auf sich selbst und werde somit zum bildnerischen Thema. Entsprechend soll der Betrachter von Hamiltons und Wesselmanns Bildern nicht den möglichen Kauf eines Autos bedenken, sondern die alltägliche Präsenz der Werbung und ihre Mechanismen reflektieren sowie sich seiner Beeinflussbarkeit bewusst werden.⁴⁴⁸ Die hier wirksame Strategie der Popkunst besteht für Biemel darin, das nicht-bewusste Wahrnehmen von Alltäglichem mit den unmittelbar ansprechenden Mitteln der Plakatwerbung selbst aus seiner Unmittelbarkeit herauszuheben.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 74–75.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 76.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 78–79.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 79–80.

Nun ist zwar etwa Hamilton »ein Misstrauen gegenüber der manipulatorischen Rolle der Werbung« attestiert worden.⁴⁵⁰ Ob die geschilderte Bildstrategie jedoch tatsächlich seinen eigenen sowie den Intentionen von Wesselmann und Warhol entspricht, kann hier nicht geklärt werden. Im Zusammenhang mit Superstudios *Monumento Continuo* und Archizooms *No-Stop City* verweist sie jedoch auf ein zentrales Moment der Konzeption ihrer Darstellungen. So könnte man die dort wirksame Strategie – analog zu Biemels Formulierung – wie folgt beschreiben: Auch die in den Stadtutopien dargestellten Inhalte sind Wiederholungen von Wahrgenommenem, mit dem Ziel, die Reflexion darüber anzuregen.

Dabei sind die Stadtutopien mittels prägnanter, einprägsamer Formen und oft in intensiver Farbigkeit dargestellt; also in Bildern von einer ästhetischen Qualität, die der idealisierenden Produktwerbung durchaus vergleichbar ist. Entsprechend glaubt man – oder glauben zumindest in der Tradition der Moderne geschulte Rezipierende –, bei einer ersten, oberflächlichen Betrachtung der Stadtutopien mit einem Idealprojekt konfrontiert zu sein. Durch den im Brustton der Überzeugung vorgetragenen »Diskurs der Folgerichtigkeit« gleichsam getragen, wird ein oberflächlicher oder naiver Betrachter in die Irre geführt. Erst die eingehende Lektüre von Text und Bild macht die Absurdität dieser Utopie offensichtlich: Der scheinbar affirmative Vorschlag entpuppt sich als Ironisierung. Der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* sind also bildliche »Schein-Welten«, die in der Absicht konzipiert wurden, ebensolche durchschaubar zu machen. Damit befinden sie sich in einem absoluten Gegensatz zur Reklame als »Errichtung einer Scheinwelt«, für die solches »ihrer Selbstaufhebung gleichkäme«.⁴⁵¹ Während also die Werbestrategie der »Überzeugung durch Verführung« latent bleiben muss, ist zumindest die Möglichkeit ihres Sichtbar-Werdens eine Absicht der Architekten. Was aber sichtbar wird, hat immer ambivalente Züge: So soll der Betrachter dessen Potenzial, aber auch die eigene Anfälligkeit für das Schöne realisieren; es wird sowohl auf die Genuss- wie auf die Missbrauchsmöglichkeiten des Konsums hingewiesen; ästhetische Qualität wie Problematik der modernen Architektur werden

⁴⁵⁰ Livingstone. In glorious techniculture, 1991, S. 16.

⁴⁵¹ Biemel. Pop-Art ... , 1996 (1971), S. 75–76.

begreiflich gemacht ... Dem ließe sich eine Vielzahl widerstreitender Doppeldeutigkeiten anfügen, das reicht bis hin zum Thema der »Architektur der Bilder (architettura di immagini)« selbst: denn diese transportiert sowohl das Faszinosum einer »Welt der Bilder (mondo delle immagini)« als auch das Misstrauen gegenüber der Dominanz des Bildlichen. Nun war es gerade dieser Zwiespalt, der in den Überlegungen zur Schreibweise von Archizoom und Superstudio als Aktionsraum der Ironie bezeichnet wurde. Damit wäre aus einem anderen Blickwinkel noch einmal einsehbar geworden, was in den Überlegungen zur ironischen Schreibweise bereits festgestellt wurde: Die Verfasstheit der beiden Stadtutopien in indirekten Formulierungen, um ein vieldeutiges Eigenliches einzukleiden, das unlösbare Widersprüche enthält.

An diesem Punkt soll noch einmal aufgegriffen werden, was Japp in seiner *Theorie der Ironie* die Problematik der Übersetzung genannt hat:

Denn anders als im Falle einer Übersetzung aus einer Sprache in eine andere, ist die Ironie zunächst einmal als eine fremde Sprache anzusehen, deren Grammatik uns nicht ohne weiteres zugänglich ist.⁴⁵²

Dadurch, dass das eigentlich Gemeinte zwar angedeutet, aber nie in restloser Eindeutigkeit greifbar ist, weisen Werke wie die Stadtutopien eine gewisse Offenheit in ihrer Bedeutung auf. Wie bereits festgestellt, sind dadurch die Rezipierenden in die Konstruktion des Sinnzusammenhangs mit einbezogen. Insofern also die Lesart der Stadtutopien nicht eindeutig festgelegt ist und verschiedene Interpretationen möglich sind, funktionieren beide als »offene Kunstwerke« im Sinne Umberto Ecos:

Con questa poetica della suggestione, l'opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore. L'opera che »suggerisce« si realizza ogni volta carica degli apporti emotivi ed immaginativi dell'interprete. [...]

Le varie interpretazioni [...] esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto »ambigua«, poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità, sia nel senso negativo di una

⁴⁵² Japp. *Theorie der Ironie*, 1999 (1983), S. 9.

mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua ridebilità dei valori e delle certezze.⁴⁵³

Wie die Diskussion des Ausbildungskontextes zeigte, hatten sich beide Gruppen explizit auf dieses Konzept verpflichtet. Archizoom fordert in *Progetti e pensieri*: »[C]he ogni atto divenga una struttura aperta, dal significato generale incontrollabile«,⁴⁵⁴ während Superstudio in *Progetti e pensieri* schreibt:

[S]olo dall'ambiguità, dalla non-soluzione, dalla pluralità delle possibili letture, nasce la tensione necessaria a mantenere l'opera aperta e ›in progress‹ ...⁴⁵⁵

5.6. Die Stadt als Lebenswelt

Auf der Grundlage der aufgezeigten Bildstrategie von Archizoom und Superstudio sollen die Stadtutopien im Folgenden einigen Werken von Oldenburg gegenübergestellt werden, um damit mögliche Inspirationsmomente offenzulegen und Aspekte der Aneignung und Abwandlung zu diskutieren.

Ein inhaltlicher Schwerpunkt im Schaffen von Archizoom und Superstudio ist die Auseinandersetzung mit der Stadt. Dieses Thema ist auch für Oldenburgs Arbeit von zentraler Bedeutung. In *Theory, before during and after performances* (1963) charakterisiert er seine Bezugnahme auf die Stadt wie folgt:

⁴⁵³ Eco, Umberto. *Opera aperta*, Mailand: Bompiani, 1976 (Originalausgabe 1962), S. 41–42. Eco hat die Mehrdeutigkeit zwar als Eigenschaft des Kunstwerks überhaupt bezeichnet; das dezidierte Schaffen von polisemischen Werken sei jedoch ein modernes Phänomen: »L'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. [...] questa condizione [è, mts] propria ad ogni opera d'arte, ma [...] tale ambiguità diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri« (ebd., S. 16). Die oben zitierten Überlegungen formuliert Eco am Beispiel von Mallarmé und Kafka.

⁴⁵⁴ Archizoom. *La distruzione ...*, 1971, S. 8.

⁴⁵⁵ Superstudio. *Design d' invenzione ...*, 1969, S. 34.

I am using the city – the physical city is a huge palette of form and color, from which to take what I need – quite arbitrarily as I w[oul]d any material.⁴⁵⁶

Ein erstes Resultat dieses Interesses bestand im Environment *The Street*, das ab 1960 entstanden war. In diesem Projekt wurden gebrauchte und durch den Gebrauch zerstörte Fundstücke, die aus der Umgebung von Oldenburgs Atelier an der Lower East Side Manhattans stammten, integriert oder zum Ausgangspunkt der Gestaltung gemacht.⁴⁵⁷

Als weiteres, dem urbanen Alltagskontext gewidmetes Werk Oldenburgs wäre *The Store* zu nennen. 1961 hatte der Künstler ein Ladenlokal gemietet und mit selbst gefertigten Konsumartikeln ausgestattet. Diese bestanden in banalen, alltäglichen Dingen wie Esswaren und Kleidern, deren Morphologie und Dimension gegenüber den Referenzobjekten verändert wurden. Oldenburg selbst inszenierte sich in diesem Rahmen als Hersteller und Verkäufer. Was er dort von Hand herstellte, waren alles Dinge, die damals als Massenprodukte industriell gefertigt wurden.⁴⁵⁸ Archizooms Konzeption der Stadt als ›Supermarktfabrik‹ weist eine gewisse Parallele zu dieser Oldenburg'schen Ladenwerkstatt auf. Auch in der *No-Stop City* wird die Massenproduktion von Konsumartikeln thematisiert und beispielsweise in den vier Modellen inszeniert. Dabei sind die Konsumartikel aber nicht verfremdet, wie auch die Bewohner nicht nur Produzierende (und wohl Verkäufer), sondern zugleich Konsumenten sind. Allerdings wird das, was für beide Werke als das grundlegende Thema bezeichnet

⁴⁵⁶ Oldenburg, Claes. Stars, 1963, Washington, D.C. Theory, before during and after performances, in Koenig, Kaspar (Hg.). *Raw Notes*, Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1973, S. 6.

⁴⁵⁷ *The Street* wurde in mehreren Inszenierungen präsentiert, die unter dem Titel *Ray Gun Show* im Februar 1960 in der New Yorker Judson Gallery stattfanden. Siehe Oldenburg, Claes. *Spicy Ray Gun*, New York: Judson Gallery 1960; ders. *Ray Gun Poems*, New York: Judson Gallery 1960; ders. *More Ray Gun Poems*, New York: Judson Gallery, 1960; ders. *Store Days ...*, 1967; Oldenburg. *Raw Notes*, 1973. Siehe auch Rose. *Claes Oldenburg*, 1970, S. 37–49; Celant, Germano. Claes Oldenburg and the Feeling of Things, in *Claes Oldenburg: An Anthology*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D. C. und des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, New York: Guggenheim Publications, 1995, S. 12–31.

⁴⁵⁸ Siehe etwa Oldenburg. *Store Days ...*, 1967; Rose. *Claes Oldenburg*, 1970, S. 62–90; Celant. *Oldenburg and the Feeling ...*, 1995, S. 12–31.

werden könnte, nämlich das Verständnis der Stadt als Kontext – Kulisse?! – der Produktion, des Verkaufens und Verzehrens, von Archizoom in wesentlich radikalerer Form thematisiert. Denn Archizoom begreift die Stadt nicht mehr als Kontext, der von diesen Einrichtungen durchsetzt ist, wie es etwa Oldenburgs Haltung entsprechen könnte. Vielmehr werden die Herstellungs-, Erwerbs- und Konsumeinrichtungen in einer kontinuierlichen Struktur synthetisiert, aus der die Stadt dann in fortdauernder Ausschließlichkeit besteht.

Vom *Store*-Projekt ausgehend entwickelte Oldenburg dann *Multiple*-Serien; 1966 entstanden Objekte wie *Baked Potato* und *Tea Bag*. Dabei knüpfte er wiederum bei banalen, billigen und alltäglichen Gegenständen an, die massenhaft hergestellt wurden, um sie nach eben diesem Prinzip weiterzuverarbeiten. So stellte Oldenburg Prototypen her, die anschließend vervielfacht wurden, wobei die endgültige Version jeweils nach einem vorgegebenen Schema von einer anderen Person angefertigt wurde. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich bei den Florentinern, und wiederum in einer verschärften Form. Auch bei ihren Projekten bildet ein einmaliger Entwurf, nämlich jene »aus einem einzigen Akt hervorgegangene Architektur«, den Ausgangspunkt.⁴⁵⁹ Die aufgrund dieser Entwurfsgeste entstandene Struktur kann nachträglich unbegrenzte Vervielfältigungen erfahren. Doch sind der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* in einem noch weiter gehenden Sinn Massenprodukte, denn sie stellen die nunmehr einzige und universal verfügbare Struktur dar, aus der die Lebenswelt des Menschen gebaut sein soll.

Mit monumentalen Objekten als einem speziellen Aspekt des Urbanen befassen sich die Florentiner Architekten ebenso wie der amerikanische Künstler. Letzterer entwickelte daraus ab 1965 die *Colossal Monument Proposals*. Laut Mark Rosenthal greift Oldenburg dabei nicht auf das übliche Themenrepertoire »von Männern in Uniform und zu Pferde« zurück; vielmehr wolle er ein authentischeres Bild der ›Stadtnatur‹ schaffen.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ »Una architettura [...] prodotta da un unico atto«. Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 44.

⁴⁶⁰ Rosenthal. ›Unbridled Monuments‹ ... , 1995, S. 255, siehe auch Oldenburg. *Store Days ...*, 1967, S. 39.

Oldenburg selbst bezeichnet seine Kolossalmonumente als Objekte des Alltagslebens, welche die Ingredienzien einer spezifischen Zeit, eines spezifischen Ortes zu summieren und zu konzentrieren suchten, um dann vergrößert einem Ort in der Stadt eingepflanzt zu werden. So rekurrierte der Vorschlag *London Knees* (1966) laut Oldenburg auf ein zeitgenössisches Phänomen, nämlich das des eben erfundenen Minirocks; für Stockholm entwarf er ein Knäkebrot-Monument (1966–71), mit dem er auf eine schwedische Nationalspeise verwies.⁴⁶¹

Wie die Diskussion des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* gezeigt hat, ist das Ortsspezifische für deren formale Konzeption unwesentlich. Dennoch knüpfen Archizoom und Superstudio in der Situierung ihrer »kolossalen« Stadtkörper durchaus bei Oldenburgs Geste der städtischen Intervention an. Die Wirkung der Oldenburg'schen wie der Florentiner Interventionen hängt wesentlich von der Fremdheit der Objekte im bestehenden Kontext und der befremdenden Wirkung ihrer Größe ab: Es handelt sich um riesige Körper, wobei im Fall von Oldenburgs Monumenten der Maßstabssprung noch dadurch unterstrichen wird, dass seine Vorlagen zumeist relativ kleine Gegenstände wie Bananen, Teddybären, Lippenstifte, Tortenstücke oder Knäkebrotscheiben sind.⁴⁶²

Dass gerade ein Verfahren, wie es in den *Colossal Monuments* zur Anwendung kam, für die Florentiner Architekten einen wichtigen Bezugspunkt bildete, zeigt sich in Natalinis Aufsatz »Arti visive e spazio di coinvolgimento«. Dort führt er unter verschiedenen Kompositionsmethoden auch eine auf, die er als »kolossal« bezeichnet:

⁴⁶¹ Zu Monumenten siehe Oldenburg, *Raw Notes*, 1973, S. 2, 31–32, 35, 39 und 49. Zu den *Colossal Monument Proposals* siehe etwa Carroll, Paul. *Proposals for Monuments and Buildings 1965–1969*, Chicago: Big Table Publishing Company, 1969; Rose. *Claes Oldenburg*, 1970, S. 103–126; Haskell, Barbara. *Claes Oldenburg: Object into Monument*, Katalog der Ausstellung im Pasadena Art Museum, California: Pasadena Art Museum, Los Angeles: The Ward Ritchie Press, 1971; *Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964–1990*, New York: Rizzoli, 1991; *Claes Oldenburg. Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, New York: The Monacelli Press, 1994; *Claes Oldenburg. The Multiple Store*, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London, 1996.

⁴⁶² Claes Oldenburg. *Large-Scale Projects 1977–80*, New York: Rizzoli, 1980; Oldenburg. *Multiples ...*, 1991; *Large-Scale Projects*, 1994; *Multiple Store*, 1996.

Attraverso lo »spaesamento«, l'oggetto tolto dal suo contesto e riproposto in un altro assumeva una nuova serie di relazioni, come attraverso la trasposizione della scala (ingradimento, kolossal) si introduceva una nuova ottica.⁴⁶³

In ihren utopischen Projekten knüpfen Archizoom und Superstudio – nicht zuletzt durch die Debatten über die Megastruktur sensibilisiert – an das Verfahren der Maßstabsveränderung an. Das manifestiert sich bereits in den *Discorsi per immagini*-Photomontagen von Archizoom, wo »kolossale« Objekte in verschiedene Kontexte eingesetzt wurden. Hier wird in zwei Fällen sehr direkt auf Oldenburgs Vergrößerung realer Gegenstände referiert: Zum einen mit dem Löffel, der zwischen die Hochhäuser von Manhattan gestellt wird, zum andern mit dem blattbesetzten Stab.⁴⁶⁴ Dabei werden auch die organischen Konnotationen aufgenommen, die Oldenburgs Bananen und Lippenstiften anhaften. Die Mehrzahl von Archizooms Interventionen zeigt aber reduzierte, geometrisierte Objekte und gibt damit die formale Tendenz für die Stadtutopien vor, die vollkommen abstrakte, orthogonale Strukturen sind. Montagen wie *Edificio residenziale per centro storico*, *Belvedere* oder *Roof Garden* gleichen somit eher jenen Projekten Oldenburgs, die in elementargeometrischen Formen gehalten sind; so die bereits erwähnten *Thames Balls*, der *Intersection Block* (1965) oder die *Moving Pool Balls* (1967).⁴⁶⁵

⁴⁶³ Natalini. *Arti visive ...*, 1972 (1968), S. 24. Allerdings liegt der Akzent hier stärker auf der Verfremdung; das Ortsspezifische wird, weil – wie bereits erwähnt – für die Florentiner wenig signifikant, nicht thematisiert.

⁴⁶⁴ Zugleich wird damit auch an Duchamps Verfahren des »objet trouvé« angeknüpft; ein Verfahren, das wiederum auch für die Popkünstler wichtig war.

⁴⁶⁵ Der Werktitel des *Intersection Block* lautet in ganzer Länge: *Proposed Monument for the Intersection of Canal Street and Broadway, New York: Block of Concrete inscribed with the names of war heroes*; siehe dazu etwa Oldenburg: *An Anthology*, 1995, oder *Large-Scale Projects*, 1994.

5.7. Typisierungen oder die Gleichförmigkeit als Aspekt der Lebenswelt

Mit Oldenburgs *Colossal Monuments* gerät aber noch ein anderes wichtiges Thema der Auseinandersetzung mit der Lebenswelt in den Blick, das sich der Popkünstler und die Architettura-Radicale-Architekten teilen: die mit der Massenproduktion verbundene Typisierung und eine daraus entstehende Gleichförmigkeit. In den Stadtutopien ist das Typisierte in augenfälligster Weise in den kontinuierlich verwendeten Rasterstrukturen präsent. Darüber hinaus thematisiert Superstudio das Typologische mit dem Rückgriff auf historische Monumente, während Archizoom eine ungeheure Vielzahl von paradigmatischen Grundrissen vorgelegt hat.

Als Beispiel unter Oldenburgs Vorschlägen für Kolossalmonumente soll hier auf das bereits erwähnte Projekt *London Knees* eingegangen werden. Bekanntlich referierte der Künstler damit auf den in London erfundenen Minirock. So habe die Mode, zum Minirock Stiefel zu tragen, die »architektonische« und »fetischistische Funktion« der Knie akzentuiert, was einen zur Objektivierung geeigneten, klar begrenzten Körperbereich in den Blick rückte.⁴⁶⁶ In den Collagen wie im 1968 entstandenen »multiple« wird also etwas massenhaft Vorkommendes thematisiert; entsprechend stand im Zentrum von Oldenburgs Auseinandersetzung das Bemühen, »typische« Knie zu definieren und davon ausgehend ein »stereotypes« Objekt zu schaffen:

Knees are very difficult to represent convincingly, and ›typical‹ knees are impossible to define. I tried a photographic survey conducted by students at the London College of Printing [...]. I first considered using three-dimensional photography leading to carvings of the knees selected, but then realized *that my ›rules‹ requested the use of a stereotype*, a better source would be a mannequin such as those who lined Oxford Street, where so many actual knees could be observed in motion.⁴⁶⁷

So wählte Oldenburg als Vorlage schließlich die Knie einer Schaufensterpuppe. Um eine konsequent stereotype Form zu erreichen, ließ er zweimal dasselbe Knie abgießen,

⁴⁶⁶ Oldenburg, Claes. *London Knees* 1966, 1968, wieder abgedruckt in *The Multiple Store*, Katalog der Ausstellung Hayward Gallery, London, 1996, S. 24–27.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 24 (*Herv. mts*).

wobei für das zweite Gelenk die Vorlage gespiegelt wurde. In ihrer Gleichförmigkeit verweisen die Knie auf ein Moment der Uniformierung, das durch Mode, Werbung und Sozialverhalten mitkonstituiert wird. Die Uniformierung ist wiederum an ein Moment der Idealisierung gebunden: Wie angesprochen, hatte Oldenburg seine aufwendig angelegte Suche nach einem realen Vorbild schließlich aufgegeben, um unter den idealisierten Körpern von Schaufensterpuppen fündig zu werden. Mit der Verschränkung von Ideal und Verdurchschnittlichung wird in diesem Kunstwerk die Stereotypie eines »fetischisierten« Gelenks sichtbar – und zugleich die Reduktion der Frau auf dieses. Gleichzeitig wird damit auf die Typisierung von Blickverhältnissen verwiesen: das weibliche Knie als exponiertes Objekt des voyeuristischen männlichen Blicks.⁴⁶⁸

Die abundante Verwendung des Rasters in den Stadtutopien von Archizoom und Superstudio stehen in einer zu Oldenburg analogen Weise für ebendiese Idealisierung im Sinne einer reduzierenden Typisierung, wie sie etwa im Kontext der ›heroischen Moderne‹ kodifiziert worden war: Bei der Frage nach der Wohnung für das Existenzminimum, beim Konzipieren der *Charta von Athen* (1943), wurde angenommen, jeder Mensch habe die gleichen Bedürfnisse: »Tout les hommes ont mêmes besoins« – so hatte es Le Corbusier formuliert.⁴⁶⁹ Wenn die Florentiner in ihren Projekten solche reduktionistischen Typisierungen aufgreifen, so geschieht dies – wie bereits erläutert – in einer ironischen Weise, die sich in diesem Fall mit der Absicht verbindet, am Dargestellten Kritik zu üben. So stellt sich an diesem Punkt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Dargestelltem und Gemeintem bei Oldenburg.

Nach Rose ist die Bedeutung der Kolossalmonumente nicht eindeutig festgelegt: »Oldenburg [always] sets up polarities, alternatives, and paradoxes, leaving interpretation open.«⁴⁷⁰ Die Oldenburg'schen Monumente sollten gemäß Rose darin ernst

⁴⁶⁸ In diesem Zusammenhang spricht Oldenburg über die Schwierigkeit, heute rückblickend zu begreifen, wie »revolutionär« die paradoxe Kombination von männlichem Voyeurismus und weiblicher Befreiung damals wirken musste. In Oldenburg. *Multiple Store*, 1996, S. 24–27.

⁴⁶⁹ Le Corbusier-Saugnier. *Vers une architecture*, Paris: Les Édition G. Crès et Cie., o. J. [1923], S. 108.

⁴⁷⁰ Rose. *Claes Oldenburg*, 1970, S. 107.

genommen werden, dass sie »wahre Symbole« ihres Zeitalters seien und die Wahlmöglichkeiten aufdeckten, welche der Gesellschaft offenstünden. Zugleich sollten sie irritieren, um die Rezipierenden zum Nachdenken zu veranlassen: »[T]hey are also meant, by their extravagant exaggeration, to shock people into consciousness of what is really happening.«⁴⁷¹ Hingegen seien sie nicht als rein affirmative Werke zu betrachten: »The possibility that his projects will be taken literally no doubt fills Oldenburg with certain misgivings.«⁴⁷²

Was Rose zu Oldenburgs Objekten schreibt, trifft auch auf die zwei Stadtutopien zu: Auch im *Monumento Continuo* und in der *No-Stop City* wird der zeitgenössische Kontext reflektiert, auch hier soll Bestehendes durch dessen Übertreibung bewusst gemacht werden – und nicht zuletzt sind auch sie nicht »wörtlich zu nehmen«. Vielmehr sind die Stadtutopien – wie aufgezeigt – ironisch verfasste Projekte; das Paradoxe, das Übertriebene und ein damit einhergehendes Moment der Irritation sind Funktionen einer solchen Schreibweise. Zudem bewirkt die Ironie durch ihre uneigentliche Formulierungsweise eine gewisse Offenheit der Bedeutung, wie sie Rose auch für Oldenburgs Arbeiten festgehalten hat.

Eine ironische Verfasstheit ist auch für die Kolossalmonumente anzunehmen: Darauf deutet einerseits der absurde Gehalt von Werken wie *Thames Ball* oder *London Knee* hin, andererseits wurde das ironische Moment vom Künstler selbst angesprochen. Dabei äußert er sich weniger zu einem bestimmten Kunstwerk, sondern vielmehr im Zusammenhang grundsätzlicher Überlegungen. So vermerkt er in seiner *Theory, before during and after performances* zu seinen Arbeitmethoden: »I come through the ruses and ironies of art and produce my sensation of life by suggestion and surprise and other strategies.«⁴⁷³ Im gleichen Text schreibt er weiter, was sich in seinen Objekten materia-

⁴⁷¹ Ebd., S. 107.

⁴⁷² Ebd., S. 107–108.

⁴⁷³ Oldenburg. *Theory ...*, 1973 (1963), S. 7; zum Ironisieren von Monumenten siehe ebd., S. 45; siehe auch Rosenthal. »Unbridled Monuments« ... , 1995, S. 255.

lisiere, sei die Illusion des »komischen oder ironischen oder absurden Lebens«.⁴⁷⁴ Zudem findet sich in Oldenburgs *Lists of props and activities* (1963) der Programmpunkt: »ironing MONUMENTS«, also der »Bügel-Monumente« respektive »Bügelbrett-Monumente« – und damit eines Projekts, das nicht nur auf eine Ironisierung des Monuments hinauslaufen würde, sondern im Wort »ironing« auch »irony« – Ironie – anklingen lässt.

In diesem Zusammenhang wird also eine weitere und bedeutungsvolle Parallele zwischen dem Schaffen Oldenburgs und den Utopien der Florentiner Architekten sichtbar: zum einen die Vieldeutigkeit der Projekte, zum andern der gezielte Einsatz des Irritierenden und Absurden als Ausdrucksform der Ironie. Dabei wird die Ironie in allen Fällen nicht nur zur Kritik des Dargestellten eingesetzt, sondern ist immer durch die Ambivalenz zwischen Bewahren und Negieren gekennzeichnet.

⁴⁷⁴ »Loving life and movement I am always seeing movement even in the inanimate. I wish simply to create life, which is impossible as I go about it and the result is with my materials the illusion of life, comic or *ironic* or *absurd*.« Oldenburg. *Theory ...*, 1973 (1963), S. 7 (*Herv. mts*).

6. Parallelen in Projekt und Theorie. Archizoom, Superstudio und Hans Hollein

Im Kontext der österreichischen Avantgarde der 1960er Jahre war für die Florentiner insbesondere das Frühwerk Holleins von Bedeutung. Auf diesen Bezug weisen die Gruppen einerseits selbst hin,⁴⁷⁵ andererseits wird diese Relation auch in der Literatur zur *Architettura Radicale* festgestellt, wo Hollein oft als Protagonist dieser Tendenz aufgeführt ist. Bereits in Büchern wie Navones und Orlandonis *Architettura Radicale* (1974) oder Orlandonis und Vallinos *Dalla città al cucchiaino* (1977) wird er – zusammen mit den Wienern Walter Pichler und Raymund Abraham sowie der englischen Archigram-Gruppe – zu jenen Architekten gezählt, welche die formalen, methodischen und ideellen Grundlagen für die utopischen Projekte der Florentiner Gruppen schufen. Zugleich werden Holleins Arbeiten häufig dem Kontext der *Architettura Radicale* selbst zugeordnet und dort zusammen mit Archigram als eine eigentliche »erste Phase« dieser Tendenz dargestellt.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Allerdings thematisieren die zwei Gruppen den Einfluss Holleins auf unterschiedliche Weise. Während die ehemaligen Superstudio-Architekten im Gespräch über wichtige Bezugspersonen rasch auf Hollein zu sprechen kommen, sind die Archizoom-Architekten zurückhaltender und stellen ihn sehr dezidiert als »compagno di strada« dar (Deganello, Mailand, Oktober 2001; Corretti, Florenz, November 2001). Aufschlussreich für diese Darstellung ist die Bemerkung Morozzis, Hollein wäre ein »maestro di Adolfo [Natalini, mts]«, weshalb Archizoom den Bezug zu Hollein natürlich herunterspielen *müsse* (Morozzi, Mailand, November 2001). Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, bestehen hinsichtlich der mit dem österreichischen Architekten vergleichbaren Aspekte ebenfalls Unterschiede.

⁴⁷⁶ Siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974; dort führen die Autoren Hollein als Protagonisten der *Architettura Radicale* auf und verweisen in nahezu allen diskutierten Zusammenhängen auf Relationen zwischen ihm und der italienischen »neoavanguardia«. Zu diesem Zusammenhang siehe auch Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977, S. 13. Die Relation zu Hollein erwähnen auch Alessandra Muntoni in dies. *L'architettura radicale*, 1977, S. 178 und Pettena in ders. *Origini e sviluppo ...*, 1982, S. 12, 13, sowie Pettena, Gianni. *Hans Hollein. Opere 1960–1985*, Mailand: Idea Books, 1988, S. 11; siehe auch Pettena (Hg.). *Radicals ...*, 1996, Pettena (Hg.). *Archipelago*, 1999, Rouillard. *Superarchitecture*, 2004.

Als generelle Parallele werden ähnliche Vorgehensweisen und interdisziplinär verortete Arbeitsthemen genannt. Im 1996 erschienenen Katalog *Radicals* skizziert Caterina Faggi den Einfluss Holleins wie folgt:

[Hollein] annullava [...] ogni confine interdisciplinare e la sperimentazione veniva condotta con linguaggi spesso lontani da quelli del progetto ma che erano comunque intesi a trasmettere riflessioni sulla condizione dell'uomo, della vita, dell'ambiente e della città. Fortissima sarà l'influenza di questa impostazione concettuale sul radicale italiano che ne riciperà tuttavia, oltre alla radicale contestazione nei confronti della disciplina, soprattutto l'idea della possibilità di sconfinamenti interdisciplinari di linguaggi e metodologie.⁴⁷⁷

Ähnlich argumentiert auch Rattazzi in *Andrea Branzi*: Sie bezeichnet Holleins Überschreitungen disziplinärer Grenzen wie auch dessen Abkehr von bestehenden Darstellungsmethoden als wichtige Referenzmomente für die Florentiner Architekten. In seinen Arbeiten der frühen 1960er Jahre werde die akademische Konvention einer konstruktionstechnisch ausgerichteten Entwurfszeichnung insoweit ersetzt, als an ihrer Stelle Darstellungsweisen aus dem Bereich der bildenden Kunst zur Anwendung kämen. Diese Vorgehensweise ver helfe zu einer erneuerten Sicht im doppelten Sinne: einer neuen Darstellungsform, aber auch einer neuen Vision für das Projektieren.

[Archizoom e Superstudio] vedono, in determinate posizioni dell'architetto viennese, degli importanti punti di riferimento, identificabili nella quasi totale eliminazione dei confini tra le varie discipline e nel momentaneo superamento delle rigide regole dei metodi di rappresentazione.

Il disegno tecnico d'architettura insegnato nelle università è sostituito da altri linguaggi (presi a prestito dalle discipline artistiche), che applicati ai concetti di architettura cercano di darne una visione rinnovata.

Hollein dimostra ai giovani radicali, come possa risultare ugualmente interessante esprimere un linguaggio architettonico o un concetto d'architettura non solo con mezzi tradizionali, con ›matita, riga e squadra‹, ma anche attraverso film, video, pensieri scritti o orali, e disegni non propriamente legati a un progetto realizzabile.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Faggi, Caterina. Hans Hollein, in Pettena (Hg.). *Radicals ...*, 1996, S. 292.

⁴⁷⁸ Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 76.

Im Zusammenhang mit Archizooms und Superstudios Vorgehensweisen ist unter Holleins disziplinären Grenzüberschreitungen jene zur bildenden Kunst hin die augenfälligste. Dieser Bezug manifestierte sich zunächst in Modellen, welche er 1963 zusammen mit Walter Pichler in der Ausstellung *Absolute Architektur* präsentierte. Als »urbane Makrostrukturen« bezeichnet, können diese metallenen Kompositionen aus Kuben und Röhren sowohl als abstrakte Architekturen wie als skulpturale Kunstobjekte betrachtet werden.⁴⁷⁹

Eine solche Relation reflektieren auch manche von Holleins bildlichen Projekt-darstellungen. Diese sind stark durch die Ikonographie der Pop-Art geprägt: Zum einen wurden sie in der Collage- beziehungsweise Montagetechnik angefertigt, zum anderen zeichnen sie sich durch die für viele Popkunstwerke charakteristische Ästhetik der Werbung und das damit verbundene Zitieren von Produkten der Konsumgesellschaft aus.⁴⁸⁰

Mittlerweile sind diese frühen Projekte nur noch wenig bekannt; sie stehen gleichsam im Schatten von Holleins Baupraxis, die gegen Ende der 1960er Jahre einsetzte. So beschränkt sich die Aufmerksamkeit für das Frühwerk mit seinen interdisziplinären und insbesondere seinen bildnerischen Aspekten denn auch vorwiegend auf jene Literatur, in welcher der Österreicher im Kontext der *Architettura Radicale*

⁴⁷⁹ Hollein, Hans/Pichler, Walter. *Absolute Architektur*, Ausstellung in der Galerie St. Stephan, Wien, 1963.

⁴⁸⁰ Holleins Collagen wurden bereits in den 1960er Jahren mit dem Pop in Verbindung gebracht, etwa von den oben angeführten italienischen Architekten Navone und Orlandoni (siehe Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974 bzw. Orlandoni/Vallino. *Dalla città ...*, 1977). Mit dem wieder erwachten Interesse an der *Architettura Radicale* und den Avantgarden der 1960er Jahre werden die Collagen Holleins, die seither kaum mehr Beachtung fanden und bis heute nur wenigen bekannt sind, nun erneut und zu Recht mit der Pop-Art in Beziehung gebracht, etwa von Pettena oder Masini (siehe aber auch Masini. *Il pianeta architetto ...*, 1993, S. 993–996, oder Pettena. *Hans Hollein ...*, 1988). Ein letztes Beispiel ist die Ausstellung *Les années pop*, im Centre Georges Pompidou, Paris, 2001; dort waren die Collagen des Österreichers ausgestellt; siehe *Les années Pop*, Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 2001, [s.p.], siehe dort 1963, 63.98 sowie 1968, 68.6 [Jahreszahlen anstelle von Seitenzahlen]; *Les années Pop. Connaissance des arts*, Numéro hors-série (H.S. 163), Paris: Société Française de Promotion Artistique, 2001, S. 48.

diskutiert wird. Dabei wird vorwiegend die direkte Verbindung einer architektonischen mit einer künstlerischen Praxis thematisiert, ein Vorgehen, das auch die beiden Florentiner Gruppen auszeichnet, wie bereits gezeigt und in einigen Aspekten diskutiert worden ist. Über den Ansatz des Wiener Architekten schreiben Navone und Orlandoni:

[Hollein, mts] sposta l'attenzione dal piano della funzionalità a quello del significato, attuando una risemantizzazione dell'oggetto su cui interviene. Tali categorie operative sono indice e causa [...] di un modo di intendere la prassi architettonica su di un piano di stretta relazione con la prassi artistica, e il progetto su di un piano di relazione embrionale con l'opera d'arte.⁴⁸¹

Dem Popkontext sehen Navone und Orlandoni bereits zwei Skizzen von 1958 verpflichtet, welche ›Hochhausprojekte‹ für Chicago darstellen. Beide sind auf bedruckte Blätter gezeichnet und zeigen einen Phallus beziehungsweise einen Arm mit zur Faust geballter Hand.⁴⁸² Vor dem Hintergrund des zuvor Diskutierten erinnern diese großmaßstäblichen, in die Stadt implantierten Objekte vor allem an Oldenburgs *Colossal Monuments*, die allerdings erst ab 1965 entstanden. Über den Popkontext hinaus wird hier auf Marcel Duchamps Vorgehen, etwa beim Ready-made *Fontaine* (1917), zurückverwiesen: »Innanzitutto agisce su un oggetto preesistente decontestualizzandolo e privandolo dei propri valori d'uso, per inserirlo poi in un contesto nuovo con nuovi valori di fruizione.«⁴⁸³ Diese für die ›Hochhäuser‹ beschriebene Vorgehensweise einer

⁴⁸¹ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 45. Siehe dazu auch Pettena. *Hans Hollein ...*, 1988, sowie Pettena (Hg.). *Radicals ...*, 1996; Masini. *Il pianeta architetto ...*, 1993, S. 993–996.

⁴⁸² Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 44.

⁴⁸³ Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 45. Mit dieser Definition suchen Navone und Orlandoni die Vorgehensweise Duchamps von jener der Popkünstler zu unterscheiden. Dagegen ist zum einen einzuwenden, dass Letztere keine einheitlichen Methoden pflegten. Zum andern übersehen die Autoren aber insbesondere, dass das Schaffen Duchamps ein für die Popkunst besonders wichtiges Orientierungsmoment darstellte; deshalb kann weniger von Differenz und muss vielmehr von Kontinuität die Rede sein. Differenzen bestehen dann eher in der jeweiligen Art und Weise, wie im einzelnen Popkunstwerk auf den französischen Künstler referiert wurde.

Dekontextualisierung und einer damit einhergehenden Umdeutung von Bestehendem setzte Hollein in der Serie der *Transformationen* fort.

Aus dieser sei hier exemplarisch eine Collage näher betrachtet, die eine parallel über der Landschaft schwebende Zigarette zeigt (1963):⁴⁸⁴ Die Orthogonalität des Objekts unterscheidet sich von den sanft geschwungenen, gegeneinander verlaufenden topographischen Linien; das Artifizielle und die verhältnismäßige Übergröße der Rauchware, aber auch der Markenname *Golden Smart* stehen in eigenartig scharfem Kontrast zum belanglos-vernakulären Kontext der Wiesen, Häuser und Baumgruppen. Aus diesem Gegensatz entsteht eine eigentümlich beklemmende Spannung; man assoziiert dabei das Damokles-Schwert ebenso wie das Raumschiff einer fremden Spezies. Oder man liest im Begriff »smart« den Verweis auf eine über allem lastende Kontrolle einer *Central Intelligence Agency*.

Ein ähnliches Unbehagen stellt sich bei der eingehenden Betrachtung der Bilder von Archizoom und Superstudio ein: Auch hier besteht ein Kontrast zwischen Natur und orthogonalem Objekt, auch hier erscheint die Form an sich banal, und aus der reinen Anschauung ergeben sich keine Hinweise auf die Funktion. So führen die Versuche, diese allorts in der Landschaft lagernden Kolossalkörper zu deuten, gleichsam zu einem Abgleiten an der unspezifischen Signifikanz der glatten Oberflächen. Unspezifisch nicht etwa deshalb, weil sie keine Bedeutung enthielten, sondern weil sie Träger unterschiedlicher Bedeutungsgehalte sind, die zuweilen etablierten Zuschreibungen entsprechen, ebenso oft aber neue oder gar ihrer konventionalisierten Zeichenhaftigkeit widersprechende Bedeutungssetzungen aufweisen.

Die Lektüre der begleitenden Manifeste erschließt zwar Inhalte, die aber in mancherlei Hinsicht auch nicht eben leicht verständlich sind. Denn die Texte setzen zum einen die Kenntnis des architekturtheoretischen und ikonographischen Kontextes voraus, zum anderen muss die zwischen distanzierter Enthusiasmus und beißender Kritik oszillierende ironische Rhetorik als solche erkannt und dann interpretiert werden.

⁴⁸⁴ Datierung nach Pettena. *Hans Hollein ...*, 1988, S. 21, ebenso in Masini. *Il pianeta architetto ...*, 1993, S. 993. In *Architectural Design*, No. 2, 1970, S. 60 wurde die Collage zusammen mit dem Manifest *Alles ist Architektur* veröffentlicht und auf 1968 datiert.

Was sich den Rezipierenden schließlich eröffnet, ist deren Negativität: In inhaltlicher Hinsicht erweisen sich die Stadtutopien als problematisch, da sie als gigantische, geschlossene Lebensräume konzipiert sind; in konzeptueller Hinsicht sind sie verneinend, indem sie das ›Ende der Utopie‹ anzeigen. – Im erneuten Blick auf die Collagen verschränkt sich ein gewisses Unbehagen über die Unmöglichkeit, eine eindeutige Interpretation an diesen implizit formulierten Entwürfen festzumachen, mit der unheimlichen Vorstellung von der begrenzten Kontrollierbarkeit derartiger Großstrukturen – und vom Ausgeliefertsein an sie –, woraus eine latent bedrohliche Bildatmosphäre entsteht.

Eine weitere, der bildenden Kunst – und im Speziellen der Pop-Art – entlehnte Parallele zwischen den Florentinern und Hollein besteht in der Realisierung von Environments. Das von Archizoom an der Mailänder XIV. Triennale eingerichtete *Centro di cospirazione eclettica* wurde bereits an anderer Stelle diskutiert. Zu dieser Ausstellung hat aber auch Hollein einen Beitrag beigesteuert, der als Environment bezeichnet werden kann. Für die österreichische Sektion baute er eine *Austriennale* genannte Konstruktion auf, in welcher das Ausstellungsthema *Die große Zahl* zur Darstellung gebracht werden sollte. Das Resultat bestand in einer eigenwilligen Visualisierung dessen, was den Wortfeldern ›Bevölkerungsexplosion‹ und ›Masse(nkultur)‹ zugebracht werden kann; Themen also, die auch für die Florentiner Gruppen zentral sind.⁴⁸⁵

Holleins Environment bestand in einem Raum, der in zwei Bereiche unterteilt war. Auf der einen Seite befand sich eine Fläche, auf der verschiedene Designobjekte ausgestellt waren. Ihr gegenüber war eine Serie von 36 identischen Aluminiumtüren installiert, die sich auf parallele Korridore verschiedener Länge hin öffneten. Diese waren als unterschiedliche ›Erlebnisbereiche‹ gestaltet, in denen Aspekte der *großen*

⁴⁸⁵ Siehe dazu folgende redaktionelle Kommentare zum österreichischen Beitrag an der XIV. Triennale di Milano: *Austriennale*, in *The Architectural Forum*, No. 37, 1968, S. 40–43; *Austriennale*. Österreichs Beitrag zum Triennale-Thema ›Die große Zahl‹, in *Bauwelt*, No. 37, 1968, S. 1159; *Austriennale*, in *Architectural Review*, No. 860, 1968, S. 304; Jungk, Robert. *Die große Zahl – Herausforderung aus der Zukunft*, Katalog zur *Austriennale*, Triennale di Milano, wieder abgedruckt in *Deutsche Bauzeitung*, No. 10, 1968, S. 800.

Zahl – Holleins Assoziationen zum Thema – dargestellt wurden. Dabei wechselten Situationen physischer und psychischer Bedrängnis mit bloßem Schabernack. So konnten Besucher etwa einen makellos glänzenden Supermarkt passieren, der in einer Abfallzone endete. Oder sie durften sich in einer »Schneesturmkammer« aufhalten – denn Schnee, so Hollein, sei ein österreichisches Massenprodukt. Oder sie mochten sich der besonderen Sensation aussetzen, die von raumfüllenden, hochstrebenden Aktenregalen ausgeht. In anderen Korridoren wiederum stieß man auf eine Reihe von Türen, die nicht geöffnet werden konnten, oder fand sich durch menschenähnliche Figuren beengt, die sich den Wänden entlang aufrehten. In einem Fall konnte allerdings kein Gang betreten werden, vielmehr eröffnete die Türe den Blick in einen Spiegel.⁴⁸⁶

Parallelen zu den Florentiner Stadtutopien sind unübersehbar, angefangen bei der gleichförmigen, seriellen Struktur der Ausstellungsarchitektur über den Supermarkt, bis hin zum didaktischen Moment des vorgehaltenen Spiegels – das von der alles durchziehenden Atmosphäre der Ironie gemildert wird. In einem gewissen Gegensatz dazu, weist das Triennale-Environment von Archizoom nicht unbedeutende Differenzen zu jenem von Hollein auf. Hinter der kitschigen Künstlichkeit von Archizooms *Centro di cospirazione eclettica* verbergen sich tiefer Ernst und herbe Kritik, denn es enthält ein Monument, das dem ermordeten Black-Power-Aktivisten H. Rap Brown gewidmet ist. Was also zunächst wie ein Gegenstand von eigenwilliger Geschmacklosigkeit erscheint, dem eine ironisch-spielerische Atmosphäre entströmt, kippt plötzlich in die ernsthafte Anklage gegen einen politischen Mord um. Damit wird die Konstruktion der Archizoom-Architekten ebenso unangenehm wie brisant. Denn einerseits wählen sie in einem ethisch-moralischen Zusammenhang die Sprache des Kitschs, andererseits führen sie den Zweck der Triennale als renommierte Ausstellung für gutes italienisches Design *ad absurdum*. Letzterer Strategie bedient sich zwar auch Hollein, indem er das Thema der Messe *ad absurdum* führt. Seine Ironie ist dabei aber nicht beißend, sondern hat eher witzig-humorvollen Charakter.

⁴⁸⁶ Über diese Erlebnisse hinaus erhielten die Besucher auch ein vor Ort gefertigtes österreichisches Massenprodukt: eine Plexiglasbrille, die passend zur österreichischen Flagge rot und weiß gefärbt war.

Im Zusammenhang mit den Florentinern sind weiter auch Holleins Publikationen der frühen 1960er Jahre von Interesse.⁴⁸⁷ Diese sind als manifestartige Argumentationen in Bild und Text gestaltet, die den »progetti teorici« der Florentiner in einigen Aspekten gleichen. Zunächst fällt auf, dass es sich ebenfalls um fragmenthafte Darstellungen handelt: Der Gehalt ist jeweils knapp und thesenartig formuliert; dabei wird stichwortartig auf thematische Kontexte verwiesen, Zusammenhänge werden deklariert, nicht erklärt. Diese Struktur zeigt sich auch im Verhältnis von Bild und Text. So wird der jeweilige konkrete Bezug zwischen bildlichen und textlichen Aussagen kaum oder gar nicht ausgeführt. Vielmehr scheint den Bildern einerseits die Funktion einer allgemeineren Illustration, andererseits jene zusätzlicher Argumente zuzukommen; dabei bleibt die inhaltliche Verknüpfung den Assoziationen der Lesenden überlassen.⁴⁸⁸

Was die Beziehung der Bilder untereinander anbelangt, so zeigt Hollein mit Vorliebe außerhalb des abendländischen Kulturraums entstandene Bauten, um sie ähnlichen baulichen oder topographischen Formen aus der abendländischen Kultur gegenüberzustellen. Seine Manifeste sind oft von Photographien begleitet, die Architekturen der Inka, Maya oder Tibeter zeigen, aber auch technischen Zwecken dienende Großbauten, wie Staudämme, Gasbehälter, oder Gelände, die durch die Rohstoffgewinnung im Tagebau entstanden sind.⁴⁸⁹ Solches hat die Funktion, Strukturen

⁴⁸⁷ Siehe Hollein, Hans. *Absolute Architektur*, verfasst 1962, veröffentlicht im Katalog der Ausstellung, Wien 1963; wieder abgedruckt in Conrads, Ulrich (Hg.). *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, (Bauwelt Fundamente) Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn, 1981, S. 174–175; ders. Städte – Brennpunkte des Lebens, in *Der Aufbau*, No. 3–4, 1963; ders. Pueblos, in *Der Aufbau*, No. 9, 1964, S. 369–377; ders. *Absolute Architecture*, (Auszug) in Escherich, Joseph. *Forms and Design by Hans Hollein and Walter Pichler*, in *Arts & Architecture*, [No. 8], 1963, S. 14–15; ders. Zukunft der Architektur, in *Bau*, No. 1, 1965, S. 8–11; ders. Technik, in *Bau*, No. 2, 1965, S. 40–54; ders. Background USA, in *Bau*, No. 5–6, 1965, S. 127–135; ders. IDEA – International Dialogue of Experimental Architecture, in *Architectural Design*, No. 6, 1966, S. 312.

⁴⁸⁸ Holleins Publikation »Background USA« besteht sogar ausschließlich in Bildern, ist also ein *discorso per immagini* im engen Sinne (siehe Hollein, Hans. Background USA, in *Bau*, No. 5–6, 1965, S. 127–133).

⁴⁸⁹ Zu antiken, nicht-abendländischen Monumentalarchitekturen siehe etwa Hollein. Brennpunkte ... , 1963, dort S. 114, Bild 3: »Monte Alban, Mexico«; S. 115, Bild 12: »Tiahuanaco, Peru«; S. 116, Bild 19: »Shipaulovi, Arizona, ein Hopi Pueblo«. Siehe weiter

sichtbar zu machen, die jenseits ihrer ästhetisch-konstruktiven, funktionalen oder symbolischen Bedingtheit universal bestehen und daher, so muss Hollein verstanden werden, als autonome Form universale Gültigkeit haben. In strukturalistische Begriffe gefasst, stellt Holleins Vorgehensweise eine Konstruktion universaler Invarianten dar.

Diese Verfahrensweise ist den Bilddiskursen der Florentiner nicht unähnlich, vor allem jenen von Superstudio. Auch sie suchen mit ihrer transkulturellen Genealogie den Monumentalbau als universale Invariante nachzuweisen, wobei sie den Bogen von sogenannten vor- und frühgeschichtlichen Anlagen bis zu zeitgenössischen Großbauten spannen, die eine (verkehrs-)technische Funktion haben. Allerdings ist grundsätzlich für beide Gruppen festzuhalten, dass eine sehr viel engere Relation zwischen Bild- und Textgehalt besteht.

Eine Analogie in der Schreibweise aufzuzeigen, bedeutet nun aber keineswegs, jene von Archizoom und Superstudio ausschließlich auf die Lektüren der Hollein'schen Projekte zurückzuführen. Vielmehr beruht die Ähnlichkeit – wie ausgeführt – auf der beiderseits verwendeten Montagetechnik, die strukturelle Parallelen zu einem solchen fragmentarischen Diskurs aufweist. Diese Parallelen seien hier nochmals kurz zusammengefasst: Das bildliche Montageverfahren und die Schreibweise dieser Architekten lassen sich mit dem Arrangieren von einzelnen, bereits signifikanten Bildelementen zu einem Ganzen vergleichen, das zum Signifikat wird. In dieser Zusammenfügung bleiben die ursprünglichen Gehalte der Elemente aber immer mit erhalten, um im neu geschaffenen Zusammenhang zugleich zu einem veränderten Gehalt zu tendieren.

in ders. Technik, 1965, dort S. 45, Bild 10: »Amphitheater der Inkas, Muyu-uray, Peru, [...]«; S. 46, Bild 16: »Potala, Lhasa, Tibet, Volksrepublik China [...]«; S. 54, Bild 45: »Bauwerk der Maya, Chitzen Itza, Yucatan, Mexiko«. Siehe weiter ders. Background USA, 1965, dort S. 128, Bild 1: »Pueblo Taos«. Zuweilen finden sich auch Bilder von Menschen einer nicht-abendländischen Kultur, siehe ders. Brennpunkte ... , 1963, dort S. 114, Bild 1: »Wasser ... !« [die Photographie zeigt trinkende Menschen einer afrikanischen(?) Ethnie, mts]. Siehe weiter ders. Background USA, 1965, dort S. 128, Bild 2, [ohne Legende]. Zu Staudämmen siehe ders. Technik, 1965, dort S. 42, 46, 48. Zu Gasbehältern ders. Technik, 1965, dort S. 52. Zu Raketenabschussrampen siehe ders. Brennpunkte, 1963, S. 114; ders. Technik, 1965, dort S. 43. Zu Tagbauwerken ebd., S. 44–45; siehe auch ders. Zukunft der Architektur, 1965, S. 10.

6.1. Anthropologisierung der Architektur

In der vorliegenden Literatur ist Holleins interdisziplinäres Vorgehen bisher meist nur konstatiert und allenfalls für den Bereich der bildenden Kunst etwas eingehender dargestellt worden. Einzig Rattazzi führt unter Holleins konzeptueller Erweiterung des Architekturprojekts auch noch Film, Video sowie das mündliche und schriftliche Theoretisieren an. Dabei spricht sie zwar den Einfluss eines solchen erweiterten Projektbegriffs auf die Florentiner an, ohne aber näher darauf einzugehen.⁴⁹⁰ Gerade die Untersuchung der theoretischen Dimension von Holleins Schaffen fördert jedoch Aspekte zutage, die im Zusammenhang mit den Stadtutopien von Archizoom und Superstudio relevant und aufschlussreich sind.⁴⁹¹

In den Schriften des Wiener Architekten ist der interdisziplinäre Ansatz daran zu erkennen, dass sie in bestimmten Aspekten durch die anthropologische und ethnologische Forschung der 1950er und 1960er Jahre inspiriert sind. Dieses Moment findet sich auch in den Projekten Archizooms und Superstudios: Unter den Architekten beider Gruppen bestand ein generelles Interesse an anthropologischen Fragestellungen. Darüber hinaus hatte sich insbesondere Frassinelli intensiv mit den Schriften von Lévi-Strauss und Malinowski auseinandergesetzt. Dies wird bereits in seiner »tesi di laurea« und im Diplomentwurf deutlich, wo er sich jeweils mit anthropologischen Themen befasst hat.⁴⁹² Wie bereits dargestellt, wurde das Anthropologische in den Werken, die

⁴⁹⁰ Siehe Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 75–76. Dass Rattazzi den Zusammenhang mit Hollein nicht weiter vertieft hat, liegt daran, dass sie den Fokus auf das bis dahin entstandene Werk Branzis richtete, um insbesondere den Umgang mit dem Technologischen zu untersuchen. Dabei werden Archizooms und Superstudios Stadtutopien wie auch die Visionen der internationalen Avantgarden der 1960er Jahre im Sinne von Vorbedingungen diskutiert.

⁴⁹¹ Genau genommen würde auch eine Parallele auf der Ebene des Films bestehen; diese bleibt aber hier ausgeklammert, da sie für die Stadtutopien nicht unmittelbar relevant ist.

⁴⁹² Diesen Hinweis gab Frassinelli im Gespräch mit der Verfasserin (Florenz, Juni 1998, Oktober 1999). Wovon der Aufsatz der »tesi« genau handelte, wurde dabei nicht klar; Frassinelli sprach vor allem vom Diplomprojekt, das ein *Museo di antropologia* vorstellte. Das dazugehörige Modell beschrieb der Architekt als eine Assemblage. Photographien waren aber zum Zeitpunkt des Gesprächs nicht greifbar.

unmittelbar auf die Stadtutopien folgten, zur zentralen Arbeitsthematik der Gruppe. So unternahm Superstudio im Filmprojekt *Gli Atti Fondamentali* (1971–1973) eine Untersuchung über die fundamentalen menschlichen Handlungen in Bezug zur Architektur:

Dal 21 marzo 1971 al 20 marzo 1973 abbiamo lavorato a una serie di ricerche sugli Atti Fondamentali [sic], incentrate sui rapporti tra l'architettura (come formalizzazione cosciente del pianeta) e la vita umana.⁴⁹³

Auch das bereits erwähnte künstlerische Projekt *La Coscienza di Zeno* (1974) behandelte eine kulturanthropologische Thematik. Diese »Forschung über außerstädtische materielle Kulturen«⁴⁹⁴ war dem Arbeitsalltag eines toskanischen Kleinbauern gewidmet; dabei wurden dessen Arbeitsgeräte in ihrem jeweiligen Gebrauchszusammenhang untersucht und dokumentiert. Dieser Arbeit folgte mit *Ricerca su oggetti d'uso semplici* (1975) eine Katalogisierung von Gegenständen der Alltagskultur sowie mit *Ricerca sulla memoria* (1978) eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen; beides sind überdies Projekte, in denen archetypische Formen befragt werden.⁴⁹⁵ Von den Relationen zwischen Anthropologie und Architektur handelten dann auch die ersten Lehrveranstaltungen an der Universität Florenz, die

⁴⁹³ Superstudio. *Atti fondamentali 1971–1973*, 1979 (1972), S. 44. Die fünf Filmprojekte waren den Themen *Vita*, *Educazione*, *Ceremonia*, *Amore* und *Morte* gewidmet; Themen, die von der bisherigen architektonischen Auseinandersetzung nie berührt worden seien. Das Reflektieren über diese »fundamentalen Momente« erachteten die Architekten deshalb als notwendig, weil in der Situation einer Krise der architektonischen Kultur nur ein Überdenken, das von konstituierenden Aspekten ausgeht, die Relationen zwischen diesen – als Vorbedingungen – und der Architektur – als bedingte Konstruktion – neu zu setzen vermöge. Ziel dieser Untersuchung war also die Schaffung neuer Grundlagen für den Bereich der Architektur. Siehe: *Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Vita*, 1972, S. 15–26; *Gli atti fondamentali ... : Educazione 1*, 1972, S. 100–104; *Gli atti fondamentali ... : Educazione 2*, 1972, S. 27–31; *Gli atti fondamentali ... : Ceremonia*, 1973, S. 34–41; *Gli atti fondamentali ... : Amore*, S. 30–35, 1973; *Gli atti fondamentali ... : Morte*, 1973, S. 43–52; sowie Wiederabdruck in Natalini (Hg.). *Superstudio ...*, 1979, S. 43–86.

⁴⁹⁴ »Ricerca sulle culture materiali extraurbane«.

⁴⁹⁵ Siehe *La moglie di Lot ...*, 1978, sowie Pettena (Hg.). *Superstudio ...*, 1982, S. 94–98.

Frassinelli in den frühen 1970er Jahren hielt.⁴⁹⁶ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, entfaltet dieses Thema aber auch in je spezifischer Weise eine Wirkung in Superstudios *Monumento Continuo* und in Archizooms *No-Stop City*.

In den Texten der Florentiner fällt auf, dass ausschließlich der Begriff »antropologia« beziehungsweise »antropologico« verwendet wird. Dies, obschon etwa Malinowski, einer von Frassinellis bevorzugten Autoren, Ethnologe ist. Es erscheint deshalb notwendig, kurz auf das disziplinäre Verhältnis von Anthropologie und Ethnologie einzugehen, um auf dieser Grundlage die nachfolgend gebrauchten Begriffe zu klären.

Als genereller Überbegriff soll im Folgenden jener der Anthropologie verwendet werden, wobei mit diesem die Forschungsgegenstände und -thematiken der Ethnologie jeweils mitbezeichnet sind. Diese Bestimmung orientiert sich am Verständnis der Ethnologie als Teilgebiet der Anthropologie, wie sie in den italienischen theoretischen Diskursen verbreitet ist. Innerhalb dieses grundsätzlichen Begriffsverhältnisses finden sich in italienischen Wörterbüchern leicht von einander abweichende Definitionen: Gemäß dem *Grande dizionario della lingua italiana moderna* (1998) ist Ethnologie als Synonym für *antropologia culturale* in dem Sinne zu verstehen, als die »Kulturen verschiedener Menschengruppen«, namentlich jene ausserhalb Europas und Nordamerikas untersucht würden – wörtlich ist von »società primitive« die Rede –.⁴⁹⁷ Im *Vocabolario della lingua italiana* (1986) wird zunächst ähnlich definiert, ebenso wird die Ethnologie als Teilgebiet der Anthropologie beschrieben – als »*antropologia culturale o sociale*« – , um weiter darauf zu verweisen, dass der Forschungsbereich zunehmend als allgemeine Völkerkunde verstanden würde.⁴⁹⁸ Demgegenüber steht der

⁴⁹⁶ Siehe Biographie von Frassinelli, unv. Typoskript, 1998, Archivio Gian Piero Frassinelli, Florenz.

⁴⁹⁷ »[L’etnologia è una disciplina] che studia le culture dei vari gruppi umani e in partic[olare] le strutture delle società primitive; antropologia culturale.« *Grande dizionario della lingua italiana moderna*, Vol. 1, Cernusco sul Naviglio (Mi): Garzanti, 1998, S. 1142.

⁴⁹⁸ »[Il termine di etnologia] in origine indicava la branca delle scienze sociali che aveva per scopo la classificazione delle razze umane, con particolare riguardo a quelle di cultura più primitiva, e che in seguito (prevalendo per questo sign.[significato, mts] l’espressione *antropologia fisica*, e affermandosi per i sign. [significati, mts] più ampî quella di

Terminus Anthropologie für eine Disziplin, die das Denken und Gestalten von Menschen in den verschiedensten sozialen Formationen vergleichsweise allgemeiner behandelt und deren Motivationen und Zielsetzungen stärker durch theoretische Aspekte bestimmt sind. Im anthropologischen Diskurs wird also nach philosophischen Konsequenzen gesucht, wie sie aus Erkenntnissen des ethnologischen Bereichs zu ziehen wären.

Dass die Florentiner von »antropologia« sprechen, erklärt sich zum einen aus dem Begriffsverhältnis, wie es in der italienischen Sprache ausgeprägt ist, zum anderen aber wohl nicht zuletzt aus der dezidiert theoretischen Ausrichtung der beiden Architektengruppen. So stellt Natalini 1972 im Kontext der Weiterentwicklung des *Monumento*, des Filmprojekts *Supersuperficie/Vita*, die Zielsetzung ihres Schaffens mit folgenden Worten dar: »Il tentativo di una rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura diviene il centro dei nostri processi riduttivi.«⁴⁹⁹

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum anthropologische Thematiken im Verlauf der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre überhaupt in den Diskurs über Architektur einbezogen wurden. Diese Auseinandersetzung hat eine spezifische Arbeitssituation als Hintergrund. So war die italienische Architektenschaft gegen Ende der 1960er Jahre mit einer Krise der Profession konfrontiert. Studienabgänger hatten so gut wie keine Möglichkeiten, als selbständig tätige Architekten im freien Wettbewerb Bauaufträge zu erhalten; gemäß Tafuri konnte um 1970 gerade ein Drittel der Graduierten den erlernten Beruf ausüben.⁵⁰⁰ Darüber hinaus wurde die erdrückende Mehrzahl

antropologia culturale o sociale) è stato assunto per indicare prevalentemente lo studio dei fenomeni di origine, diffusione, contatto dei sistemi culturali diretto ad acquisire una conoscenza scientifica dei modi di vita dei popoli, della struttura e della evoluzione delle società.« *Vocabolario della lingua italiana*, Vol. 1, hg. v. Istituto della enciclopedia italiana, Rom, Mailand: Arti Grafiche Ricordi, 1986, S. 349.

⁴⁹⁹ Superstudio. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 44.

⁵⁰⁰ Siehe Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1986, S. [123]–138. »Alle scoglie del 68, peraltro, le incertezze del lavoro intellettuale si scontrano con pesanti dati emergenti dalla realtà, relativi alla struttura stessa della professione. Un'inchiesta condotta presso la facoltà di architettura del Politecnico di Milano, relativa agli anni 1963–69, rivela che solo il 36 per

der Realisierungen von »geometri«, Bauzeichnern, geleistet. Diese Situation hatte sich während der 1960er Jahre dadurch verschärft, dass die Aufträge der öffentlichen Hand auf den absoluten Tiefststand seit 1945 gesunken waren.⁵⁰¹ Damit bestand Anlass, die eigene Disziplin hinsichtlich ihrer Instrumente und Perspektiven zu überdenken, zugleich hatte man – mangels Bauaufträgen – auch die Zeit dafür.

Dass für Hollein die Profession ebenfalls in Frage gestellt war, wird in seinem 1965 niedergeschriebenen Manifest *Technik* sichtbar, wo er gleich zu Beginn fragt: »Machen die Architekten die heutige Architektur?« Und um in diesem Kontext weitere grundsätzliche Fragen zu stellen: »Gibt es heute noch eine Architektur? Hat Architektur im zweiten Maschinenzeitalter noch Sinn? Welche Bauwerke sind Ausdruck unserer Zeit?«⁵⁰²

Diese weiteren Fragen verweisen auf die gleichzeitige Situation einer internationalen Krise der Architektur. Während der 1960er und Anfang der 1970er Jahre verbreitete sich zunehmend die Sichtweise, dass viele architektonische Erfindungen der funktionalistischen Moderne etablierte menschliche Bedürfnisse verfehlt hatten oder aber in ihrer intendierten Zweckmäßigkeit von einer gesellschaftlichen Mehrheit nicht erkannt und in Gebrauch genommen worden waren. So stellt sich für die Architekten

cento dei laureati in architettura svolge realmente la professione: il 57,5 per cento di loro risulta impiegato in lavoro salariato e il 6,5 per cento risulta disoccupato o impiegato in lavori estranei. Si aggiunga a ciò che, nei primi anni settanta, circa il 60 per cento dei laureati in architettura sopravvive con l'insegnamento nelle scuole primarie e secondarie, in un quadro generale che registra, per il 1968, una totale disoccupazione giovanile pari a seicentomila persone circa, pari al 10 per cento sul totale della forza-lavoro.« Ebd., S. [123]. Siehe auch Rattazzi. *Andrea Branzi ...*, 1997, S. 62.

⁵⁰¹ Dazu Tafuri: »Un calcolo approssimativo dei metri cubi realizzati in Italia da architetti dava, nel '74, una cifra oscillante fra il 2 e 3 per cento sul totale: e non sarà inutile far osservare che la storia che stiamo tracciando si fonda su una selezione al interno di tale percentuale minima di opere in qualche modo qualificate. [...] Se si valuta che nel frattempo la percentuale dell'edilizia pubblica, rispetto a quella privata, passa dal 25 per cento del 1951 a 6 per cento del '68 – per toccare punte minime di 2 per cento dal '73 in poi – si è in grado di completare un abbozzo della struttura del settore.« Tafuri. *Architettura italiana ...*, 1986, S. [123]–124.

⁵⁰² Hollein. *Technik*, 1965, S. 40.

der 1960er Jahre etwa die Frage, wie jenseits historistischer Konzepte an konventionelle beziehungsweise traditionelle und somit stabile Gebrauchszusammenhänge des menschlichen Lebens anzuknüpfen sei, um der künftigen Architektur eine umfassende Funktionalität zu geben.⁵⁰³ So war man etwa im Kontext der Entwicklung von typisierten Lösungen, wie sie durch die industrielle Massenfertigung möglich geworden waren, an archetypischen Formen und ihrem strukturellen Überdauern interessiert, und in diesem Zusammenhang auch an der Möglichkeit universal vorkommender architektonischer Zeichen und einer damit einhergehenden Konstanz beziehungsweise Divergenz ihrer Bedeutung. Zugleich erlangten in der Situation der Massenfabrikation und des damit verbundenen Verlusts des einzigartigen, ›auratischen‹ Originals auch der Bereich des Mythischen und dessen Zeichenhaftigkeit eine neue Aufmerksamkeit.⁵⁰⁴ Besonders

⁵⁰³ Das Interesse an der Anthropologie überschneidet sich zum Teil mit den Debatten über »anonyme Architektur«; Letztere wird mit unterschiedlichen inhaltlichen Akzenten auch unter den Begriffen der spontanen, bodenständigen, ländlichen oder natürlichen Architektur diskutiert, wobei durchaus auch Konstruktionen der Tierwelt, pflanzliche Strukturen oder Formationen der unbelebten Natur mit einbezogen werden. Ein wichtiges Ereignis bildete die Ausstellung *Architecture without Architects*, die 1964 im Museum of Modern Art, New York, stattfand. Dazu erschien ein gleichnamiger, von Bernhard Rudofsky verfasster Katalog (siehe Rudofsky, Bernhard. *Architecture without Architects*, Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1964). Dieser wurde erst 1977 ins Italienische übertragen; die Kenntnis des Begriffs der »Architektur ohne Architekten« belegt jedoch dessen Verwendung in Superstudios Manifest *Discorsi per immagini*. Ob dies allerdings lediglich im Kontext der breit geführten Debatte zu diesem Thema geschah oder durch die Lektüre von Rudofskys Katalog inspiriert war, muss offen bleiben; immerhin hatte die genannte Ausstellung weit über die Grenzen der USA hinaus Beachtung gefunden. Neben dieser Parallele ist es zumindest eine interessante Koinzidenz, dass auch Rudofsky Inhalte der Bibel als Elemente der Entwicklung von Diskursen über den Städtebau heranzieht, wie dies in Superstudios *Deserti*-Text geschieht. Inwiefern gerade die strukturelle Anthropologie diese Diskussionen ausgelöst hat bzw. in welcher Weise die Rezeption verlaufen ist, bedürfte der eingehenden Untersuchung.

⁵⁰⁴ Der Begriff des ›Auratischen‹ geht auf Benjamins Begriff des »auratischen Kunstwerks« zurück, den dieser im Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« entwickelt hatte (siehe dazu Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2: 1. u. 3. Fassung sowie Bd. 7.1: 2. Fassung, hg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann,

stark rezipiert wurde Claude Lévi-Strauss' *Anthropologie Structurale*. Dieses Werk stieß auf Interesse, weil sein Autor darin Darstellungen von archaischen Normen, Orientierungen und Zielen entwickelte, denen er auch eine paradigmatische Bedeutung für das menschliche Leben im 20. Jahrhundert zuschrieb. Umgekehrt bewirkten diese und vergleichbare Untersuchungen, dass im Kreis der Architekten solche Thematiken wieder als bedeutungsvoll erkannt wurden.⁵⁰⁵ Einfluss auf diese Diskussion hatten aber auch Malinowskis ethnologische Studien oder Mircea Eliades religionsgeschichtliche Werke, deren Untersuchung der Mythographie oder der Materialisierungsformen des »Heiligen und des Profanen« den Bereich der Anthropologie im Allgemeinen und die Thematiken von Lévi-Strauss und Malinowski im Speziellen berührten.⁵⁰⁶ Von besonderer Relevanz für die italienischen Architekturdebatten waren zudem Barthes' und Lévi-Strauss' Strukturanalysen von Zeichen und mythographischen Texten.⁵⁰⁷

u. Mitw. von Adorno, Theodor Wiesengrund/Sholem, Gershom, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 431–470 (1.), S. 471–508 (3.) S. 350–384 (2.) (Originalausgabe 1974).

⁵⁰⁵ Siehe Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*, (Bibliothèque de philosophie contemporaine, Psychologie et Sociologie) Paris: Presses Universitaires de France, 1949, sowie ders. *Anthropologie structurale*, Bd. 1, Paris: Plon, 1958. Im Kontext der fortschritts- und vernunftkritischen Debatten, die während der 1960er Jahre in Architektenkreisen einsetzten, stieß Lévi-Strauss auch aufgrund seiner Skepsis gegenüber dem Fortschrittsglauben und rational begründeten Normen auf Interesse.

⁵⁰⁶ Siehe etwa Malinowski, Bronislaw. *The family among the Australian Aborigines*, New York: Schocken Books, 1963 (Originalausgabe 1913); ders. *Argonauts of the western Pacific*, London: Routledge, 1922; ders. *The sexual life of savages in north-western Melanesia*, London: Routledge, 1929; ders. *Magic science and religion and other essays*, Garden City, New York: Doubleday 1954 (Originalausgabe 1948). Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris: Gallimard, 1949; ders. *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1957; ders. *La nostalgie des origines*, Paris: Gallimard, 1971.

⁵⁰⁷ Barthes. *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957; ders. *Eléments de semiologie*, Paris: Seuil, 1964; ders. *L'empire des signes*, Paris: Seuil, 1970. Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*, Paris: Plon, 1955; ders. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962; ders. *Mythologiques: Bd. 1. Le cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964 (ital. 1966); ders. *Mythologiques: Bd. 2. Du miel aux cendres*, Paris: Plon, 1966 (ital. 1967); ders. *Mythologiques: Bd. 3. L'origine des manières de table*, Paris: Plon, 1968 (ital. 1969); ders. *Mythologiques: Bd. 4. L'homme nu*, Paris: Plon, 1971 (ital. 1972).

Über die Anthropologie hinaus wendeten sich die Architekten in dieser Situation auch anderen Sozialwissenschaften wie der Soziologie und der Psychologie zu, die sich ihrerseits mit den Motivationen und Organisationsmomenten im gestaltenden Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt befassen. Insbesondere die Jahre um 1968 gelten als historischer Moment, in dem interdisziplinäre Ansätze – nicht nur in der Architektur – im Zentrum standen. Entsprechend ist im Rückblick nachgerade von einer Mode der interdisziplinären Vorgehensweisen die Rede. Dabei trifft die Kategorie des Modischen aber zumindest für eine bestimmte Art der architekturtheoretischen Bezugnahme auf das Anthropologische nicht zu: Schon der einzige überlieferte Architekturtraktat der Antike, Marcus Pollio Vitruvius' *De architectura libri decem*, thematisiert den Ursprung des Bauens in einem anthropologischen Zusammenhang und wurde bis ins 20. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Formen fortgeschrieben.⁵⁰⁸ Unter dem Einfluss der

⁵⁰⁸ Vitruvius, Marcus Pollio. *M. Vitruvii Pollionis. De architectura libri decem, ad Caes. Augustum omnibus omnium editionibus longe emendatiores, collatis veteribus exemplis. Accesserunt, Gulielmi Philandri Castilionii, civis Romani annotationes castigationes, & plus tertia parte locupletiores. Adiecta est epitome in omnes Georgii Agricolae de mensuris & ponderibus libros, eodem auctore; cum Graeco pariter & Latin indice locupletissimo, Lugdunum : apud Ioan. Tornaesium; 1586* (dt. *Zehn Bücher über Architektur: Buch 2.1*, übers. u. m. Anm. vers. v. Fensterbusch, Carl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987). Ohne auf Vollständigkeit abzielen, sei ferner auf einige wichtige Traktate verwiesen, in denen Ursprungslegenden der Architektur thematisiert sind: Averlino, Antonio. *Trattato di Architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, hg. v. Finoli, Anna Maria/Grassi, Liane, Mailand: Ed. Il Polifilo, 1972; Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*, Paris: Duchesne, 1755 (Originalausgabe 1753); Goethe, Johann Wolfgang. *Von deutscher Baukunst*, Neusausg., durchges. u. m. e. Nachw. vers. v. Unbehau, Lutz, Rudolstadt [etc.]: Hain Verlag, 1997 (Originalausgabe 1773); Durand, Jean Louis Nicolas. *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, Paris: Rey & Gravier, Treuttel & Wurtz, Fantin, 1817–1821 (Originalausgabe 1809); Semper, Gottfried. *Über architektonische Symbole*, (1854) in Semper, Manfred und Hans (Hg.). *Kleine Schriften*, Berlin, Stuttgart: Spemann 1884, S. 292–303; Le Corbusier. *Une maison – un palais*, Paris: Crès, 1928, S. 36–41; ders. *Calendrier d'Architecture*, in *Almanach d'Architecture Moderne*, Collection de l'Esprit Nouveau, Paris 1925, S. 6–16; Gaus, Joachim. *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, No. 33, Köln: DuMont Schauberg, 1971, S. 7–70; Rykwert, Joseph. *On Adam's House in Paradise*, (The Museum of Modern Art Papers on architecture. 2) New York: The Museum of Modern Art, Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1972; Germann, Georg. *Hölle und Hütte*, in Fellmann, Rudolf/Germann, Georg/Zimmer-

strukturalen Anthropologie erhält dieser Diskurs jedoch dadurch eine neue Dimension, dass andere methodologische und inhaltliche Aspekte im Vordergrund stehen: Der ›Urbau‹ interessiert nicht, wie es bis anhin Tradition war, als Manifestation des Anthropomorphen oder Numinosen vor dem Hintergrund einer diachronen Erforschung einer Entwicklung, sondern in seiner symbolischen beziehungsweise mythischen Dimension vor dem Hintergrund einer synchronen Strukturforschung.⁵⁰⁹

Die von den Florentiner Architekten unternommene Lektüre anthropologischer Theorien erfährt dadurch eine gewisse Zuspitzung. Die so in den Blick genommenen formalen und inhaltlichen Aspekte wurden nicht nur referiert, sondern der Arbeitsthematik auch anverwandelt. Wie in der Lektüre des *Monumento Continuo* ausgeführt, gründet Superstudio das Errichten von Monumenten auf ein universales »menschliches Bedürfnis«. Die Faszination der Architekten durch Lévi-Strauss' und Barthes' Schriften über Mythologie hat wohl auch den zuweilen mythographischen Duktus in der Schreibweise Superstudios inspiriert; dieser manifestiert sich in *Deserti naturali e artificiali* an jener Stelle, wo die ›Schaffung‹ des Würfels dargestellt wird. Der ›Mythos‹ vom Würfel wird in den Zusammenhang zweier Bibelstellen gestellt: Die eine referiert auf die ersten zwei Sätze der Genesis, wo der Anfang der Welt, die *creatio ex nihilo*, dargestellt ist; die zweite zitiert jene Passage aus der Apokalypse, in der das auf quadratischem Grundriss erbaute himmlische Jerusalem geschildert wird.

Dalla Genesi: ›In principio Iddio creò il cielo e la terra, la terra era una cosa senza forma e vuota‹ e poi dall'Apocalisse: ›La città era un quadrato, e la sua lunghezza era uguale alla sua larghezza‹. Tutta la storia sta tra il caos e

mann, Karl (Hgg.). *Jagen und Sammeln*, Festschrift zum 65. Geburtstag für Hans Georg Bandi, (Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, Bd. 63–64) Bern: Stämpfli, 1985, S. 121–130.

⁵⁰⁹ Das Interesse, welches Architekten in den 1960er und 1970er Jahren der Anthropologie aus einem Kontext der spezifischen Fachproblematiken entgegenbrachten, kann zu Instrumentalisierungen führen, die in ihrem selektiven Fokus dem Referenzmaterial nicht immer angemessen sind; sei es, dass einzelne Aspekte jenseits ihres umfassenden Entwicklungs- und Begründungszusammenhangs isoliert werden, sei es, dass komplexe Sachverhalte zugunsten griffiger Paradigmen reduziert werden.

l'architettura. La nostra storia è appunto una parabola di formalizzazione, così e una storia di deserti naturali ed artificiali, deserti dove si posano nuvole o dove nascono nuvole che poi generano apparizioni geometriche lungamente attese. Così appare la geometria e il primo personaggio della nostra parabola.⁵¹⁰

Wie man sieht, knüpft Superstudio mit der Verwendung einer parabolischen Schreibweise an die biblischen Gleichnisse an. Darüber hinaus stellen die Architekten auch inhaltliche Analogien her: Indem sie die Genese des Würfels in der Wüste stattfinden lassen, schaffen sie eine Parallele zur biblischen Kosmogonie *in* und *aus* der Wüste.⁵¹¹ Dabei nützen sie die Typologie der christlichen Vorstellung über die Erschaffung der Welt, um anstelle der ersten göttlichen Handlungen – der Schaffung von Licht, Tag und Nacht – das Erscheinen des Würfels zu setzen. Mit dieser Setzung erheben sie die Geometrie zum *a priori* alles Irdischen.

Die zweite inhaltliche Analogisierung besteht darin, dass der Würfel mit der quadratischen Grundform des himmlischen Jerusalem in Verbindung gebracht wird. Insofern nun dieses Jerusalem als Ort nach dem Weltuntergang in einer ahistorischen Ewigkeit zu verstehen ist, wird der aus Würfeln gebildete *Monumento Continuo* als

⁵¹⁰ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19–20, 17–21. Die Wiedergaben Superstudios stimmen mit dem Wortlaut zeitgenössischer Bibelausgaben nicht immer überein, vgl. etwa: 1. La Genesi, in *La Sacra Bibbia. Nella versione riveduta sui testi originali*, hg. v. Casa della Bibbia, Ginevra, Genova, Bern: Wyss, 1968, S. 3: »1. Nel principio Iddio creò i cieli e la terra. 2. E la terra era informe e vuota [...]« sowie: Apocalisse, 21, 16, ebd., S. 215: »E la città era quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza.« Vgl. auch: 1. La Genesi, primo libro di Mosè, in *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, hg. v. Libreria Sacre Scritture, Roma, Cambridge: University Printing House, [1974], S. 1: »1. Nel principio Iddio creò i cielo e la terra. 2. E la terra era una cosa deserta e vacua [...]« sowie: Apocalisse, 21, 16, ebd., S. 1007: »E la città era di figura quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza.« Das mag natürlich einerseits daran liegen, dass die Übersetzungen untereinander variieren. Andererseits wäre es aber auch möglich, dass die Autoren aus dem Gedächtnis zitiert haben, denn gerade der erste referierte Satz der Genesis weist eine unübliche sprachliche Mischung auf: Superstudio lässt den Satz mit der lateinischen Formulierung – »in principio« – beginnen, während in modernen italienischen Ausgaben immer »nel principio« steht.

⁵¹¹ Dabei darf der Begriff der Wüste bei Superstudio wohl durchaus als doppelte Metapher verstanden werden: der »deserto naturale« als Ort des Rückzugs, um schöpferisch tätig zu sein, der »deserto artificiale« als Ort der Krise der 1960er Jahre.

zeitlos gültige Architektur jenseits der Geschichte dargestellt. Damit wird auch verständlich, was der Satz »Tutta la storia sta tra il caos e l'architettura« meint: Gemäß Bibel besteht die *geschichtliche Zeit* zwischen der Schöpfung und der Apokalypse; eine Vorstellung, die von Superstudio in ihrer ›Architekturgeschichte‹ parallelisiert wird: »Tutta la storia sta tra il caos« – zwischen der Wüste – »e l'architettura« – und dem *Monumento* als »architettura ritrovata«. ⁵¹²

Die parabolische Schreibweise findet auch in den Manifesten der *Dodici città ideali* Verwendung, die in Fabelform verfasst sind. Die dezidiert literarisch-fiktionalen Formen von Architekturtheorie, wie sie in beiden Stadtutopien Superstudios auftreten, stellen eine im zeitgenössischen theoretischen Diskurs höchst unübliche Form dar. Historisch gesehen, besteht hier auf formaler Ebene eine Parallele zu den oben angesprochenen Ursprungslegenden. ⁵¹³

Mit der neuen Form und dem Anschluss an das Überkommene verbindet sich ein weiterer Bedeutungsaspekt: In Anbetracht der Kritik an den Utopien der Moderne, die in diesen Projekten mit zum Ausdruck gebracht wird, kann man die mythische Form dahingehend verstehen, dass sie einer Polemik gegen die ›Mythen der Moderne‹ dient.

Ob und inwiefern Hollein sich mit Autoren wie Lévi-Strauss oder Malinowski befasst hat, lässt sich zwar weder in seinen Manifesten und Entwürfen eindeutig nachweisen, noch kann es der Literatur zu seinem Werk entnommen werden. Seine Texte der 1960er Jahre nehmen jedoch Bezug auf die Anthropologie, wenn auch in unterschiedlicher Ausführlichkeit. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Themenbereich findet sich einzig in einem Aufsatz, über die amerikanische Pueblo-Ethnie und ihre

⁵¹² Die Darstellungen zum biblischen Geschichtsbegriff stützen sich auf folgende Abhandlung: Geschichte/Geschichtsschreibung/Geschichtsphilosophie, in Krause, Gerhard/Müller, Gerhard (Hgg.). *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, S. 565–698; dort insbesondere Lanczkowski, Günter. I. Religionsgeschichtlich, S. 565–569; Koch, Klaus. II. Altes Testament, S. 569–586; Luz, Ulrich. IV. Neues Testament, S. 595–604; Landmann, Michael. X. Geschichtsphilosophie, S. 681–698.

⁵¹³ Auch die Rekonstruktionen des »himmlischen Jerusalem« haben eine eigene, architekturgeschichtliche Tradition, auf die hier nur hingewiesen werden kann.

gleichnamigen Siedlungen.⁵¹⁴ Alle übrigen Texte sind als Programme formuliert, deren einzelne Punkte in Schlüsselbegriffen oder in zusammenfassenden Argumenten bestehen. Wie oben eingehend diskutiert, praktizieren Archizoom und Superstudio eine ähnlich strukturierte Schreibweise.

Holleins *Pueblo*-Aufsatz hat zwar ebenfalls programmatischen Charakter, allerdings ist er nicht gleichsam stichwortartig verfasst, sondern weist den Duktus eines wissenschaftlichen Textes auf. Der Wiener Architekt hat sich nicht nur in das Thema eingelesen, sondern – ethnographische Methoden gleichsam nachvollziehend – auch eine Art Feldforschung unternommen.⁵¹⁵ Sein Unternehmen hat aber dennoch nicht ein primär wissenschaftliches Ziel, sondern geschieht mindestens ebenso sehr im Hinblick auf ein Programm für die künftige Architektur, denn er beschreibt die Bedeutung dieser Siedlungen als »weit über ihre bloße archäologische Bedeutung hinausgehend« und von »höchster Aktualität für Städtebau und Architektur von heute«.⁵¹⁶ Worin diese Relevanz konkret besteht, formuliert Hollein zwar nicht explizit; sie kann aber wohl in jenen Aspekten vermutet werden, die Hollein positiv bewertet. Besonders hervorgehoben wird die typologische Dimension:

Die Beziehung zu Landschaft und Boden und die imaginative Verwendung natürlicher Gegebenheiten führen bei den Pueblos zu ewig wechselnden Lösungen im Rahmen eines gleich bleibenden Grundprinzips.⁵¹⁷

Da es sich um eine vollkommen »eigenständige Kultur« handle, könne hier eine Evolution vom Archetypus bis in die Verästelungen der Variation verfolgt werden: »Wir haben somit die Entwicklung der Architektur schlechthin vor uns.«⁵¹⁸ In dieser

⁵¹⁴ Siehe Hollein. Pueblos, 1964, S. 369–377.

⁵¹⁵ Im einleitenden Kommentar zur Publikation von »Pueblos« in *Der Aufbau* verweist die Redaktion darauf, dass Hollein »eine Reihe von Pueblos besichtigt hat.« (siehe Hollein. Pueblos, 1964, S. 369). Hollein illustriert den Aufsatz teilweise mit eigenen Photographien und Planrekonstruktionen (ebd., S. 376).

⁵¹⁶ Ebd., S. 369.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd.

strukturorientierten Sicht auf ein Artefakt besteht eine Parallele zu Superstudios Interesse an einem bestimmten Typus, nämlich dem des elementargeometrisch strukturierten Monuments.

Das formale Erscheinungsbild der Pueblos zeichnet sich nach Hollein durch eine komplexe, dichte Struktur und die »räumlich-plastische Gestalt« aus. Diese architektonischen Qualitäten korrelieren nach Hollein mit einer gesellschaftlichen Qualität. So seien die Pueblos autonome politische Einheiten mit demokratischen Gesellschaftsstrukturen, sozialgerechten Besitzverhältnissen und einem harmonischen Kommunalleben – eine Situation, die durchaus abendländischen Sozialutopien entspricht, wie sie seit dem 19. Jahrhundert bestanden und auch in den 1960er Jahren gültig waren. Es ist also gerade die Verbindung von eminenter Architektur und Sozialstruktur, worin für Hollein wohl die aktuelle Relevanz der Pueblos besteht; nicht zuletzt soll die Tatsache überzeugen, dass sie »noch heute bewohnt sind«.⁵¹⁹ Dass die dortigen Lebensformen eine große Differenz zu jenen in europäischen und amerikanischen Metropolen aufweisen, ist für Hollein insofern kein negativer Aspekt, als er in der Pueblo-Architektur eine Verbindung von ästhetischer und gesellschaftlicher Qualität, eine »hoch entwickelte soziale und religiöse Struktur« erblickt. Der Pueblo fungiert also als Paradigma für eine architektonische und soziale Utopie.

Diese Auseinandersetzung mit der Architektur als gestalterischer, aber auch sozialer Herausforderung und die Verschränkung der baulichen Form mit ihrer Wirkung auf die Befindlichkeit der Bewohner weisen eine Parallele zu Archizooms Programm der *No-Stop City* auf. Wie bereits erörtert, wird hinter dem scheinbaren Zwang zum Aufenthalt in einer geschlossenen Stadt auf das Ideal der »struttura aperta« verwiesen, die in formaler Hinsicht vieldeutig und beständig wandelbar ist, was eine gewisse Parallele zu den von Hollein geschätzten, »ewig wandelnden Lösungen« der Pueblo-Architektur hat. Ein ähnliches Moment besteht auch bezüglich der sozialen Utopie:

⁵¹⁹ Redaktioneller Kommentar zu Holleins Aufsatz Pueblos, 1964, S. 369. Ein solcher didaktischer Impetus gleicht jener Zielsetzung der »heroischen Moderne«, den Menschen durch das Neue Bauen zu einem »besseren Selbst« zu erziehen. Diese Parallele besteht nicht nur im Didaktischen, sondern auch hinsichtlich der Formensprache, bestehen doch die Pueblo-Bauten in reduzierten, spannungsvoll zueinander in Beziehung gesetzten Kuben, eine Volumetrie also, die dem Rationalismus nur allzu verwandt erscheint.

Wenn Hollein den Pueblo als Ort der Demokratie und mehrheitlich kollektiver Besitzverhältnisse lobt, so entspricht das einer spezifischen Bedeutung der *No-Stop City* in einem bewahrend-ironischen Sinne: jenem als einer eigentlich gemeinschaftlichen Struktur, in der Egalität nicht Konformität, sondern Gleichheit der Individuen meint.⁵²⁰ In dieser sozialen Dimension besteht auch eine Entsprechung zum Programm, das Superstudio mit *Supersuperficie* entworfen hat: Dort wird eine mit einem Raster überzogene Erde imaginiert, auf der Grundbesitz wie auch die Akkumulation von Gütern obsolet werden sollen.⁵²¹

In Holleins architektonischen Programmen der frühen 1960er Jahre kommt die anthropologische Dimension zunächst in einer radikalen Verschränkung der menschlichen Existenz mit der Architektur zum Ausdruck; ebenso in der Bezugnahme auf Prinzipien, die seit den ›Ursprüngen‹ wirksam seien. So lauten etwa die ersten Sätze eines 1963 geschriebenen Manifests: »Als der Mensch sich vom Boden erhob, fing er an zu bauen. Er schichtete ein paar Steine auf, schlug einen Pfahl ein, grub ein Loch. Architektur begann.«⁵²² Solches Handeln geschieht laut Hollein aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus: »Bauen ist ein Grundbedürfnis des Menschen.« Ursprünglich gegeben sei auch die Funktion der Konstruktion, die »nicht zuerst im Aufstellen schützender Dächer« bestanden habe, »sondern [in] der Errichtung sakraler Gebilde«.⁵²³ Von dieser Grundkonstitution ausgehend, erklärt Hollein für alles Folgende: »Von

⁵²⁰ Siehe insbesondere Archizoom. *Citta catena* ... , 1970, S. 44–52 sowie dies. *La distruzione* ... , 1971, S. 4–13.

⁵²¹ Superstudio. *Supersuperficie/Vita*, 1979 (1972), S. 44–53. Der Vergleich wird ausschließlich auf der sozialen Ebene gemacht; hinsichtlich der damit verbundenen architektonischen Ideale bestehen zwischen dem Raster von Superstudio und den von Hollein favorisierten Pueblos natürlich große Differenzen.

⁵²² Hollein. *Brennpunkte* ... , 1963, S. 115.

⁵²³ Ders. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 174–175; ders. *Brennpunkte* ... , 1963, S. 114–118.

ihrem Ursprung bis heute hat sich an der Architektur nichts geändert. [...] Alles Bauen ist kultisch.«⁵²⁴

Ähnliche Argumente kennt man aus den Manifesten von Superstudio: Zwar findet sich dort nicht die radikale Verknüpfung von Menschwerdung und Bauen, aber auch Superstudio schildert eine Art kreative Urszene. In dieser wird der Anfang der Architektur an der Herstellung des Würfels festgemacht: »Un blocco squadrato poggiato sul terreno è un atto primario [...]. Il blocco squadrato è il primo [...] atto nella storia delle idee di architettura.«⁵²⁵ Ebenso verknüpft die Gruppe den Antrieb zum Bauen mit dem Bereich des Sakralen. So ist im Storyboard vom menschlichen Bedürfnis nach dem Monument die Rede, das ursprünglich kultische Funktion hatte.

Beiderseits thematisiert wird auch die Auffassung von der Architektur als einer materialisierten Ordnungsvorstellung, wobei die Argumente unterschiedlich weitreichend entwickelt sind. So hält Hollein lediglich allgemein fest, Architektur sei »eine geistige Ordnung, verwirklicht durch Bauen«. Für diesen Zusammenhang gibt er aber weder eine Begründung, noch führt er aus, wie sich solches am einzelnen Bauobjekt manifestiert. Bei Superstudio stellt hingegen die Monumentalarchitektur eine spezifische Gattung dar, die in bedeutungsvoller Relation zu bestimmten Ordnungen steht. Ebenso formuliert die Gruppe einen Begründungszusammenhang, der zwar nicht in definitorische Form gefasst, sondern dem Collagecharakter der Projekte gleichsam entsprechend, auf unterschiedliche Programmpunkte verteilt wird; eine sinngemäße Zusammenfassung könnte wie folgt lauten: Der ordnungsabbildende Monumentalbau fungiert innerhalb einer sozialen Gruppe als das gemeinsame allegorische oder symbolische Zeichen, das zwischen dem Physischen und dem Metaphysischen vermittelt und materieller Ausdruck ihrer Relation ist – etwa zwischen dem Profanen und dem Sakralen oder zwischen dem konkreten Phänomen und der abstrakten wissenschaftlichen Formel.

⁵²⁴ Ders. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 174.

⁵²⁵ Superstudio. *Discorsi ...*, 1979 (1969), S. 9; siehe auch dies. *Deserti ...*, 1971, S. 20, 21–22.

Um die Essenz der beiden Positionen noch einmal zusammenzufassen: Während nach Holleins Auffassung Menschwerdung und Architektur sowie Kult und Architektur je für einander konstituierend sind, stellt Superstudio eine fundamentale Relation zwischen Ordnungsvorstellungen und Monumentalbauten her. Die Gegenüberstellung zeigt, dass sich bei den Superstudio-Architekten um 1970 ein Bezug zur anthropologischen Theorie findet, der mit den Hollein'schen Thesen der frühen 1960er Jahre durchaus verwandt erscheint – auch wenn die Florentiner vergleichsweise ausführlicher argumentieren.

Bei den Projekten von Archizoom lässt sich hingegen ein solches Anknüpfen an diachron wirksame Typologien beziehungsweise an kultisch-symbolische Paradigmen nicht feststellen. Dennoch weisen auch ihre Projekte eine anthropologische Dimension auf: nämlich insofern, als in der *No-Stop City* der Mensch im Zentrum steht, der in einer urbanen Struktur seinen Lebensort hat. Da in den Manifesten marxistisch geprägte Überlegungen zur kapitalistischen Gesellschaft und ihrer Architektur einen breiten Raum einnehmen, neigt man bei der Lektüre dazu, vor allem diese politisch-theoretische Dimension wahrzunehmen. Dass das Nachdenken über die Lebenswelt des Menschen auch ein Gegenstand anthropologischer Forschung ist, gerät dabei leicht aus dem Blick. Mit Rücksicht auf die Bestimmungen in italienischen Wörterbüchern darf die Theorie der Archizoom-Architekten durchaus als anthropologisch im weiteren Wortsinne gelten. So wird im *Vocabolario della lingua italiana* wie folgt definiert:

In senso ampio, [l'antropologia è] scienza dell'uomo, che si concreta come concezione, teoria, programma di ricerche sull'uomo, visto come soggetto o individuo, oppure in aggregati, comunità, situazioni.⁵²⁶

⁵²⁶ Definition in *Vocabolario della lingua italiana*, Vol. 1, hg. v. Istituto della enciclopedia italiana, Rom, Mailand: Arti Grafiche Ricordi, 1986, S. 223. Man könnte weiter präzisierend auch von »antropologia culturale« sprechen, die als »studio delle manifestazioni culturali dei vari gruppi etnici e sociali« definiert wird, was wiederum auch synonymisch unter »antropologia sociale« gefasst werden kann; siehe *Grande dizionario italiano dell'uso*. Vol. 1, ideato e diretto da Tulio de Mauro, Turin: UTET, 1999, S. 343.

Noch allgemeiner wird die Begriffsbestimmung im *Grande dizionario italiano dell'uso* gefasst: »[S]cienza che studia la specie umana nei suoi aspetti naturali, culturali e sociali.«⁵²⁷

In diesem weiteren Sinn ist das Anthropologische in Archizooms Stadtutopie auch in einer spezifischen Form des Archaischen präsent. Mit dem Programm einer »distruzione degli oggetti« wird eine Art Rückführung des Verhältnisses zwischen dem Menschen und seinen materiellen Gütern auf eine archaische Dimension imaginiert. Diese ›Re-Archaisierung‹ meint ein Wegfallen des »signifikanten Überbaus« sowie möglichst schwach determinierte und nicht-konditionierende Relationen zu Objekten; das bedeutet eine individuelle und selbstbestimmte Wahl von Objekten und einen kreativen Umgang mit diesen. Damit sei eine »direkte«, ursprüngliche Relation wiedergewonnen. Dieser Umgang hat ihren Ort in der »struttura aperta« der *No-Stop City*, einem Lebensraum, der ein befreites, je eigenständiges Handeln und eine Vielfalt von sozialen Interaktionen zulassen will – Argumente, die man ja auch aus Superstudios *Supersuperficie* kennt.

Das prägnanteste Sinnbild dieser wiedererlangten archaischen Situation besteht in jener Vignette zur *No-Stop City*, die eine urtümlich anmutende Menschengruppe zeigt. Eine Art Kommentar dazu findet sich im Manifest *Città, catena di montaggio del sociale*, wo von »realità ›selvage‹« jenseits der »universalen Ethik« die Rede ist. Aufgrund des bisher Gesagten erscheint es plausibel, hier »selvaggio« im Sinne von »archaisch« zu verstehen. Die Bedeutung dieser »wilden Realitäten« stellt Archizoom wie folgt dar:

Il Capitale nella marcia verso la ›sua‹ Società, cioè verso la propria identificazione con ›tutto‹ il fenomeno sociale attraverso il Piano [i.e. il Piano inerente al sistema capitalistica, mts], transita attraverso necessarie fasi di inglobamento di realtà ›selvage‹, prive ancora dell'etica universale, che investe invece la sua intima natura di Fenomeno Civile.

⁵²⁷ Definition in *Grande dizionario italiano dell'uso*. Vol. 1, 1999, S. 343. Aus der Distanz der Kunstwissenschaft möchte man auch allgemein die auf Marx und Engels gründenden theoretischen Diskurse als dem Bereich der Anthropologie zugehörig bezeichnen; dies im Bewusstsein der Uneinigkeit, die unter marxistischen Theoretikern über diesen Punkt herrscht.

Tali realtà ›selvagge‹ costituiscono dunque ogni volta uno scatto in avanti ed insieme l'oscuro inserimento di un corpo estraneo all'interno di un meccanismo razionale [Herv. mts].⁵²⁸

Damit wird eine Dimension der Subversion angesprochen. Angenommen, die archaisch anmutenden Menschen auf der Vignette seien nun nicht nur als ›edle Wilde‹ im Rousseau'schen Sinn zu verstehen, als Referenten eines konstanten ›guten Kerns‹ des Menschen, der in der Freiheit der *No-Stop City* endlich zur Entfaltung kommen könne, sondern als Verweis darauf, dass die moderne Gesellschaft nur scheinbar gänzlich zivilisiert, tatsächlich aber vom Archaischen durchsetzt sei: Daraus könnte man schließen, dass das Archaische in Archizooms Stadt als Struktur der fortwährenden Intensivierung geradezu potenziert würde. Nun ist ja zuvor festgestellt worden, dass Archizoom die konstante Intensivierung des kapitalistischen Systems dazu einsetzt, das »Gehirn des Systems« verrückt zu machen; dabei soll sich das System mit den eigenen Mitteln *ad absurdum* führen. Im nun entwickelten Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob ein solches ›Verrückt-Werden‹ auch durch die »realità ›selvagge« bedingt sein könnte,

⁵²⁸ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 46. Den Status einer realtà ›selvaggia‹ schreiben die Architekten insbesondere der Arbeiterklasse zu, womit natürlich deren nicht-bürgerliche Existenz bezeichnet wird: »La più grande di tutte queste realtà ›selvagge‹, anzi la loro somma, è quindi la Classe Operaia, che nasce nel Capitale in quanto Forza Lavoro, ma che rappresenta di fatto la sua Alternativa [sic].« Damit ist nach Ansicht der Verfasserin die *quantitative* Grösse der Arbeiterklasse als »realità ›selvaggia« bezeichnet; mit »somma« ist dabei nicht gemeint, dass sich in der Arbeiterklasse alle möglichen Formen des Archaisch-Wilden aufsummierten, sondern dass sie »an der Spitze« all dieser Formen steht. Über die gesellschaftliche Auswirkung der Arbeiterklasse als »realità ›selvaggia« schreibt Archizoom in *Città, catena di montaggio del sociale* weiter: »Ma questo non ha eccessiva importanza, perché nella Contraddizione il Capitale sperimenta la propria vocazione all'Unità [sic].« Ebd. Im Widerspruch zu dieser Darstellung steht das von Archizoom in *La distruzione degli oggetti* propagierte neue Verhältnis zu Dingen, die aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit und ihres kreativen Gebrauchs sowie aufgrund der ›direkten‹ Relation zu den Nutzenden sich eben gerade der Integration durch das System, also dem Funktionieren im Kreislauf von Produktion und Konsum entziehen würden; siehe dies. *La distruzione ...*, 1971. S. 4–13.

womit das System durch die fortwährende Inklusion von nicht-systemischem Archaischem allmählich selbst zur »wilden Realität« würde.

Bei der Untersuchung der Manifeste Archizooms im Hinblick auf ihre anthropologische Dimension stößt man auch auf die Reflexion universaler Invarianten – wobei offen bleiben muss, ob dies vielleicht weniger der populären Anthropologie, als vielmehr dem nicht minder populären Strukturalismus zu verdanken ist – oder letztlich der in Italien enthusiastisch aufgenommenen Anwendung strukturaler Methoden auf den Forschungsbereich der Anthropologie durch Lévi-Strauss. Im Gegensatz zu Holleins und Superstudios transkulturellen Ansätzen bleibt die Diskussion Archizooms aber auf den abendländischen Kontext limitiert. Zudem stellten sich diese Architekten das Thema auch nicht explizit, sondern es manifestiert sich an bestimmten Punkten innerhalb ihrer Argumentation; so unter anderem in der Funktion, die sie dem Schönen zugedacht haben. Um dies sichtbar zu machen, muss im Folgenden ein längerer Ausschnitt aus dem Manifest *Architettonicamente* zitiert werden:

[L'] apparizione del ›concetto di spazio‹ [nel razionalismo, mts] a portato [...] in primo piano l'effetto riflesso di quella che è sostanziale natura formale dell'atto architettonico, cioè fisica, sistematizzando criticamente solo il campo della sua percezione [...]. Si è così indagato il significato dell'atto estetico come atto allegorico, fino quasi a misurarne scientificamente la risonanza, ma tralasciando il significato politico-sociale dell'atto estetico in se stesso, non tanto come testimonianza esistenziale, ma come presenza-miracolo, cioè abnorme, all'interno dei circuiti logici esistenti. Non a caso infatti siamo stati abituati ad indagare il miracolo come fatto simbolico, metaforico, mentre esso in realtà non ha nessun significato se non nella propria a-normalità, cioè se non come testimonianza di una volontà in grado di interrompere, secondo un criterio particolare (e non generale), il corso regolare di una determinata realtà.⁵²⁹

Das Ästhetische ist das dauerhaft Gültige, ein quasi wundersam Hereinbrechendes, das sich dem Zugriff und der Konsumation entzieht; es ist damit gleichsam als etwas Autochthones gesetzt:

Il significato politico, rivoluzionario della bellezza oggi consiste proprio nella sua capacità di non esaurire in rapporti fruibili la propria ragione d'essere, ma di

⁵²⁹ Archizoom. *Architettonicamente*, 1969, S. 40–41.

costituire all'interno dei canali di consumo qualcosa che non sia un ambiguo sovrappiù [,] che non si riesce a consumare.⁵³⁰

Im spezifischen Arbeitskontext der Archizoom-Architekten fungiert das Schöne als subversives Moment, das innerhalb der kapitalistischen Konsumwelt eine Widerständigkeit aufweist. Über diese momentane Situation hinaus schwingt in Archizooms Vorstellung aber die allgemeingültige These mit, das Schöne bilde ein grundsätzlich und konstant gültiges, gegenüber allem anderen divergierendes Moment, insofern es determinierte Abläufe durchbreche. Um dieser »Norm« gegenüber »a-normal« zu sein, muss es indeterminiert sein; sein Auftreten geschieht instantan und ist konstant möglich.⁵³¹

Die Dimension des Universalen ist zudem auch in dem präsent, was mittels der *No-Stop City* intensiviert werden soll: das Kapital, insofern ihm eine »potentialità Universale [sic]« eigne, so dass es schließlich zu etwas Universalem werden kann. Den Impuls der Ausbreitung macht Archizoom am Phänomen der Fabrik fest, die für den Kapitalismus nicht nur in einem konkret-produktiven Sinne konstituierend, sondern das Paradigma sämtlicher Bereiche dieses »Systems« sei. Entsprechend entwickelt sich die Struktur kapitalistischer Phänomene, etwa der Stadt, aber auch der kapitalistischen Gesellschaft selbst, nach dem Muster der Fabrik, so dass schließlich die ›Ordnung der Dinge‹ eine universale Struktur aufwiese – eine Entwicklung, die Archizoom mit seiner Strategie einer *No-Stop City* auf- und vorzeichnete.

⁵³⁰ Ebd., S. 41.

⁵³¹ Dieser Begriff des Schönen erinnert an Walter Benjamins Vorstellung des Messianischen, das als etwas unversehens Hereinbrechendes geschehen (aber auch ausbleiben) kann und den Lauf der Zeit splitterartig durchsetzt. Siehe Benjamin, Walter. Über den Begriff der Geschichte, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, u. Mitw. von Adorno, Theodor Wiesengrund/Sholem, Gershom, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 691–704 (Originalausgabe 1974), dort insbesondere IX, S. 697–698.

6.2. Die Architekturen der Stadt

In den frühen Schriften Holleins bildet die Stadt ein zentrales Thema. Bei der Lektüre fällt jedoch auf, dass der Begriff der Stadt nicht definiert wird. Dasselbe gilt zunächst auch für das Wort Architektur; erst im Manifest *Alles ist Architektur* (1968) bestimmt Hollein, es auf alles Sichtbare zu applizieren.⁵³² Von dieser Definition einmal abgesehen, gewinnt man im Verlauf der Lektüre den Eindruck, dass die beiden Termini nicht als differente Kategorien, sondern tendenziell sogar synonymisch verwendet werden: Was für den einen Bereich gilt, ist – falls die Logik es zulässt – auch für den anderen wirksam. Einen ähnlichen Stadtbegriff implizieren auch die Projekte der Florentiner: Superstudio macht die Stadt zur Architektur, bei Archizoom löst sich die Architektur in der Stadt auf.⁵³³

In den Projekten Holleins wird die Stadt als *der* Ort des Menschen begriffen:

Hier [in der Stadt, mts] erst wurde der homo sapiens endgültig zum Menschen, Herrscher über Natur und Umwelt. Der Mensch, der auf der höchsten Stufe der Zivilisation und Kultur steht, will im menschlichsten Lebensraum leben, der Stadt.⁵³⁴

Angesichts des inhaltlichen Fokus der Florentiner kann für sie eine analoge Sichtweise angenommen werden.⁵³⁵

⁵³² Hollein, Hans. *Alles ist Architektur*, in *Bau*, No. 1–2, 1968, S. 2–34. Im Manifest schreibt er: »Wohin auch immer Sie sehen, ist alles Architektur – alle sind Architektur.« Ebd., S. 2.

⁵³³ Wie schon in den Projektlektüren angemerkt, war das architektonische Konzept der Florentiner, insbesondere jenes von Superstudio, wesentlich durch Rossis Verständnis der Stadt als Architektur geprägt, wie er es in *L'architettura della città* formuliert hatte; siehe Rossi. *L'architettura della città*, 1966, S. 11.

⁵³⁴ Hollein. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

⁵³⁵ In *Salvataggi di centri storici italiani* feiert Superstudio zwar den Rückzug in die Natur und somit das Verlassen der Stadt als Moment des Neuanfangs, was aber ebenso ironisch verstanden werden muss wie ihr »totales Urbanisationsmodell«: »[I] solo salvataggio è ancora una volta la distruzione, la sterilizzazione totale di quel'organismo [la città, mts] che, nato per essere la casa dell'uomo, ne è divenuto prigioniero e infine sepolcro. La simbiosi nefasta deve finire; solo uscendo dalla città e dimenticandola definitivamente l'uomo potrà sottrarre la propria vista all'angusta prigionia delle mura ed aprirla ai grandi orizzonti, alla

Innerhalb der Diskussion über die Stadt besteht ein allen gemeinsamer Programmpunkt in der Frage nach ihrem Ursprung. Für Hollein zeigt sich dieser in sogenannten »Brennpunkten«. Solche Punkte entstünden an »heiligen Stellen« durch »kultische Zeichen« und »sakrale Gebilde«; damit »markiere« der Mensch »Brennpunkte menschlicher Aktivität«. Diese »markierten« Orte bildeten in der Folge den generierenden Kern, von dem her sich die Städte entwickelten.⁵³⁶ Damit impliziert Hollein auch, dass der ursprüngliche Sakralbau in seiner primären oder einer nachfolgenden Form als zentrales Monument fortbestehen kann. In jedem Fall bleibe der bezeichnete Ort auf urban-struktureller wie sinnlich-psychologischer Ebene signifikant: »Brennpunkte können bezeichnet sein. Durch ein Bauwerk. Oder durch Leere. Oder sie werden einfach nur gefühlt.«⁵³⁷

Wie dargestellt, begründet auch Superstudio den *Monumento Continuo* mit einer bis in die sogenannte Vorgeschichte zurückreichenden Tradition kultischer Architekturen. Während Hollein jedoch aus seiner Verschränkung von bedeutungstragendem Bau und bedeutungsvollem Ort eine allgemeine These zur historischen Entwicklung der Stadt formuliert, um daraus eine Direktive für den künftigen Urbanismus abzuleiten, fehlt bei Superstudio die Bindung an den Ort: Ihr

gioia dei prati, allo sterminato mistero del mare, alle fatiche vitalizzanti dei monti, alle prospettive infinite del cielo.« Allerdings bleibt das Auffinden einer neuen Dimension und die Realisierung einer neuen Lebensweise den Schreibenden versagt – das wäre auch die Konsequenz der Verweigerung einer positiven Utopie. Sie wird auf eine neue Generation projiziert, während man selbst in der »Wüste« (dort allerdings kritisierend) verharrt: »Nel nuovo bambino sono le nostre speranze. Che oltre l'erta del colle su cui arrangerà fiducioso, riesca a trovare non il deserto e la pietraia nella quale noi stiamo morendo, ma l'Eden fiorito che ci era stato promesso.« Aber auch dies ist eine ironische Absage an die Utopie, hier nun in der Parodierung des Topos einer Errettung ins Paradies formuliert, und nicht wie in den Stadtutopien qua negatives Projekt. Siehe: **DAL SUO LIBRO DEGLI ESORCISMI SUPERSTUDIO HA ESTRATO PER VOI SALVATTAGGI DI CENTRI STORICI ITALIANI. PROPIZIATORI ALLA FORTUNA DELLE VOSTRE CITTÀ**, in *in. distruzione e riappropriazione della città*, No. 5, 1972, S. 4.

⁵³⁶ Hollein. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 174 und ders. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

⁵³⁷ Ders. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

Urbanisationsmodell besteht in einem »Entwurf, der von einem Bereich zum andern versetzt werden kann und dabei unverändert bleibt«. ⁵³⁸ Zudem setzen sie ihre Erkenntnis direkt in einem endgültigen *Modell einer totalen Urbanisation* um.

Bei Archizoom wird das Thema des Ursprungs der Stadt einzig im Manifest *La città amorale* thematisiert. In diesem Text sprechen die Architekten von einer »Idealprojektion« im Sinne der Utopie, welche die Struktur der Städte ursprünglich prägte und in ihren jeweiligen Gründungsmythen tradiert sei. Diese Auffassung stützen sie auf eine Bestimmung Lewis Mumfords:

»L'utopia era la parte integrante della sua costituzione originaria e la città, proprio perché nata inizialmente come proiezione di un ideale, poté dar vita a realtà che sarebbero forse rimaste latenti per un tempo indefinito per piccole comunità governate con maggior prudenza, tese a fini più limitati e restii a compiere sforzi che trascendessero le loro abitudini quotidiane e le loro speranze terrene«. [Lewis Mumford]

Condividiamo la »proiezione ideale« che a generato i primi nuclei urbani; ne fa testimonianza l'origine mitica di ogni nucleo urbano antico che vela intenzionalmente ogni interpretazione funzionale per porre in primo piano la rappresentazione del sociale attraverso l'allegoria urbana. ⁵³⁹

Wie hier deutlich wird, verstärkt die Archizoom-Gruppe Mumfords These einer »Idealprojektion« als generierendes Moment der Stadt, indem sie davon ausgehend auf den mythischen Ursprung zurückverweist; damit spricht auch sie einen kultischen Beginn der Stadt an. Dem mythischen Anfang werde in der *No-Stop City* jedoch deshalb nicht Rechnung getragen, weil mit der Industrialisierung ein Paradigmenwechsel stattgefunden habe:

Questa è però una interpretazione preindustriale ed è difficile sostenerla in una società mercantile dove »l'umano« diventa fo[r]za lavoro e i rapporti sociali

⁵³⁸ »[U]n disegno che si trasporta da un area all'altra, rimanendo immutato.« Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 61–62.

⁵³⁹ Die bibliographische Referenz wird von Archizoom unterschlagen. Die Passage findet sich in Mumford, Lewis. *The city in history. Its origins, its transformations, and its prospects*, London: Secker & Warburg, 1961, S. 31.

sono regolati da quantità fisiche misurabili come lo sfruttamento e l'accumulazione del capitale.⁵⁴⁰

Insofern nun die *No-Stop City* im historischen Bereich des Industriekapitalismus begründet und thematisiert wird, sehen die Archizoom-Architekten die Bauten dieses Kontextes als Ursprung ihrer Stadtutopie an: Bauten wie Fabriken, Supermärkte oder ein gesichtsloser Massenwohnungsbau; jene »postindustriellen Siedlungsränder« und »urbanen Fransen«, die alle »quantitative Utopien« darstellten.⁵⁴¹

Eine Kontinuität und damit ein Verweisen auf den vorindustriellen Ursprung ist aber darin zu erkennen, dass Archizoom für die *No-Stop City* die Form der »Idealprojektion«, die Utopie nämlich, weiterhin in Gebrauch hat – so kritisch dies auch immer geschehen mag.

6.3. Das Monument in der Stadt

Die Hollein'sche Prämisse der »Brennpunkte« bildet ferner auch eine Grundlage für Interventionen im historischen Bereich der Stadt. Betrachtet man Holleins Zeichnungen von Städten aus den Jahren 1963–65, etwa das Modell für ein *Zentrum der Stadt* oder die Collage *Urbane Konstruktion über Wien*, so zeichnet sich jeweils der Stadtkern – und entsprechend der »Brennpunkt« im Sinne des Ursprungs städtebaulicher Genese – durch kolossale »Monumente« aus.⁵⁴² Diesem Prinzip gleicht jene Photomontage von

⁵⁴⁰ Archizoom. *La città amorale*, 1972, S. 27. Man könnte in der Tatsache, dass die Lebenswelt des Menschen im Fokus der *No-Stop City* steht, aber auch den Paradigmenwechsel von einem theo- oder mythozentrischen Weltbild hin zu einem anthropozentrischen nachvollzogen sehen.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Navone und Orlandoni glauben in der Verbindung von architektonischer und künstlerischer Praxis, wie sie etwa Holleins Collagen der frühen 1960er Jahre kennzeichnet, immer auch eine besondere Berücksichtigung der Kategorie des Monuments zu sehen: »[Hollein, mts] sposta l'attenzione dal piano della funzionalità a quello del significato, attuando una risemantizzazione dell'oggetto su cui interviene. Tali categorie operative sono indice e causa [...] anche di una precisa attenzione alle problematiche del monumento.« (Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 45.) In diesem Kontext verweisen die

Archizoom, auf welcher ein *Edificio residenziale* die Kuppel des Florentiner Doms umspannt: Mit der gewaltigen Konstruktion wird im Bereich eines zentralen städtischen Monuments eine Art strukturelle Verdichtung vorgeschlagen. Allerdings kann im Fall von Florenz nicht behauptet werden, dass die Entwicklung der Stadt von einem kultischen Gebäude an der Stelle des heutigen Doms Santa Maria del Fiore ausging; diesen »Brennpunkt« bildete vielmehr das römische Kastum – das sich nicht einmal bis zum Standort des Doms erstreckte. Aber auch eine andere Photomontage derselben Serie weist eine gewisse Korrespondenz zu Hollein auf: Der *Sventramento a Bologna*, der die Einstanzung des Gruppenlogos in die Stadtstruktur von Bologna vorsieht. Damit ist in ausgesprochen drastischer Weise Holleins Bestimmung realisiert, ein Brennpunkt könne auch durch »Leere« bezeichnet sein.

In diesem Zusammenhang taucht die Frage auf, welchen Umgang Hollein und die Florentiner mit historischen Monumenten vorschlagen. Für Hollein werden die

alten, die Physiognomie der Stadt prägenden »repräsentativen Gebäude« [...] im Maßstab meist nicht mehr so hervorragend in Erscheinung [treten]. Ihnen wird, wenn sie noch Gültigkeit haben und es ihre Wichtigkeit rechtfertigt, ein anderer Maßstab gegeben werden, oder sie werden ihre Positionen an den Brennpunkten einnehmen, die von anderen Elementen der Stadt, von ihren Aktivitäten gebildet werden.⁵⁴³

Autoren denn auch auf Claes Oldenburgs *Colossal Monuments Proposals*. Für Navone und Orlandoni ist Hollein – zusammen mit Oldenburg – ein Initiator dieser spezifischen Auseinandersetzung mit gigantischen Architekturen, welche in präexistenten Objekten bestehen, die aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang gelöst, in neue Konstellationen gebracht und schließlich zu Architekturen erklärt werden – seien es nun Holleins Arm, Phallus und Zigarette oder die Oldenburg'schen Geräte, das Frauenknie oder Nahrungsmittel. Analoge Vorgehensweisen machen Navone und Orlandoni auch bei Archizoom aus – während Superstudio erstaunlicherweise nicht erwähnt wird. (Navone/Orlandoni. *Architettura Radicale*, 1974, S. 46.) Wie aufgezeigt, befassen sich die beiden Florentiner Architektengruppen zwar mit der monumentalen Form und den ihr attribuierten Bedeutungen, allerdings verbleiben sie insofern im innerarchitektonischen Bereich, als sowohl im *Monumento Continuo* wie in der *No-Stop City* eine geometrische Struktur zur Architektur erklärt wird.

⁵⁴³ Hollein. *Zukunft ...*, 1965, S. 10.

Richtet man nun den Blick auf Montagen wie *New New York* von Superstudio oder *Edificio residenziale* von Archizoom, so wird ihr »hervorragendes Erscheinen« durch die simple Form der neuen Struktur zwar akzentuiert, aber auch entschieden beeinträchtigt. In Kenntnis der ironischen Verfasstheit solcher Vorschläge könnte man sie als kritische Kommentare zu Konservierungsmaßnahmen verstehen, die gerade durch den Fokus auf die Monumente diese aus ihrem Kontext herauslösen, um sie, einmal isoliert, zu Tode zu restaurieren.⁵⁴⁴

6.4. Die Struktur der Stadt

Nun sind aber diese »Brennpunkte« nicht nur ein Ort für Monumente, sondern auch Ausgangspunkte des Städtebaus. Hollein zufolge entstand jeweils eine dichte Struktur um die Brennpunkte herum; daraus leitet er einen menschlichen Wunsch nach Dichte ab, eine These, die er nicht zuletzt auf seinen Studien zur Pueblo-Architektur abstützt. Entsprechend schreibt er in *Städte – Brennpunkte des Lebens*: »Wir wollen die Konzentration, nicht die Dezentralisation.« Deshalb sollen »noch geballtere, noch konzentriertere« Städte entstehen.⁵⁴⁵ Zu einer solchen hoch verdichteten Stadt macht Hollein 1965 in *Zukunft der Architektur* detaillierte Angaben:

Wir graben uns auch in die Erde. Alles was nicht an der Oberfläche sein muß, kann dort verschwinden, um so kostbares freies Land für die Leute zu bewahren. So nähern wir uns der Zeit der vollkommen geschlossenen Umgebungen (enclosed environments), oberirdisch, unterirdisch, ober [sic] Wasser und unter Wasser, wie sie heute schon in Polarstationen, künstlichen Inseln im Meere, Flugzeugträgern, [...] vorausgeahnt sind, autarke Einheiten, die überleiten zur Station, zur Stadt im Weltraum.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Als Parodie auf die Maßnahme für die Konservierung einer ganzen Stadt als Monument kann jene Passage in Storyboard verstanden werden, wo die Stadt Florenz durch den *Monumento Continuo* umschlossen und mit Glas überdeckt wird: »Firenza« gleichsam als »Bianchaneve« im gläsernen Sarg. Siehe Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 76.

⁵⁴⁵ Hollein. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

⁵⁴⁶ Ders. *Zukunft ...*, 1965, S. 10.

Holleins Beschreibung ließe sich – mit einigen Einschränkungen – durchaus auf die Florentiner Stadtutopien anwenden. Beide sind sie kompakte und maximal verdichtete »Urbanisationsmodelle«; beide geschlossene, autarke Konstruktionen, die etwa eine wüste Schlucht ausfüllen – wie Superstudios *Monumento* im Grand Canyon – oder in den Boden eingelassen werden können, wie Archizooms *No-Stop City*.

Die Forderung nach urbaner Dichte hat natürlich eine soziale Dimension: die Massengesellschaft und die Zunahme der Erdbevölkerung. So klangen den Florentinern die mehr oder minder aufgeregt geführten Debatten zu diesen Themen in den Ohren, wenn sie Megastrukturen entwarfen, welche die ganze Erdbevölkerung beherbergen sollten – wie Superstudio es formuliert hat: »Di fronte [...] alla prospettiva ormai vicina dello ›standing room only‹ possiamo immaginare un'architettura unica.«⁵⁴⁷ Nun kann man einerseits die Utopien der Florentiner als materialisierte Vorzeichen der Apokalypse sehen. Zugleich werden zeitgenössische Prognosen zur demographischen Entwicklung ironisiert – und dies nicht zu Unrecht. Im Katalog zur *Austriennale* – wo Hollein ja das Thema mit seiner Installation zur Darstellung brachte – schreibt Robert Jungk:

[G]egen diese auf den Verdoppelungsraten basierenden ›gradlinigen Prognosen‹ [lassen sich] zwei gewichtige Einwände machen. Erstens scheinen sie anzunehmen, daß sich so ziemlich alles verdopple, mit Ausnahme der menschlichen Urteils- und Schöpfungskraft. Zweitens tun sie so, als sei das jeweils von ihnen in die Zukunft hineinprojizierte einzelne Phänomen unabhängig von anderen gleichzeitig stattfindenden ›Verdoppelungen‹. In Wahrheit aber schließen zahlreiche dieser Prognosen schon von einem in ziemlich naher Zukunft liegenden Punkt ab einander aus.⁵⁴⁸

Einen weiteren eminenten Punkt in Holleins Überlegungen zur Stadtstruktur bilden räumliche Ordnungen: »Hier, in diesen Städten, gibt es eine Hierarchie der Räume und der Bestimmungen. Von Zentren, von Brennpunkten aus werden sie beherrscht, wird ihnen räumliche und organisatorische Ordnung gegeben.«⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 21, 57–58.

⁵⁴⁸ Jungk. *Die große Zahl ...*, 1968, S. 800.

⁵⁴⁹ Hollein. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

Ein analoges Prinzip der Hierarchie manifestiert sich allenfalls in einigen Photomontagen Archizooms, wie etwa in *Edificio residenziale*, mit dem eine den Kontext überragende Intervention im Innern der Stadt vorgelegt wird, oder in *Colline di riporto su città di pianura* (1969), wo die Setzung ordnungsbildender Objekte dargestellt wird. Hingegen wird mit der *No-Stop City* die vollkommene Homogenität der Struktur ebenso wie die vollkommene Flexibilität des Innenraums zum konstituierenden Prinzip. Dasselbe gilt für Superstudios gleichförmigen *Monumento*. Selbst dort, wo er in einem urbanen Kontext dargestellt wird, wie etwa auf den Bildern zu ›Interventionen‹ in Graz, Madrid oder New York, zielt die formale Geste eher auf eine Nivellierung ab: Dies soll gerade in der Gegenüberstellung von hoch aufragenden, individuellen Bauten und dem isomorphen *Monumento* sichtbar gemacht werden.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Utopien der Florentiner auf innere räumliche Komplexität verzichten. Hollein hingegen imaginiert eine Stadt mit »vielen, ineinander verflochtenen Ebenen«, mit »knotenförmig« ausgezeichneten Kreuzungspunkten, mit ästhetisch überhöhten Verkehrs- und Kommunikationsstrukturen, die eine plastische Qualität und eine »dynamische Schräge« aufweisen – alles Maßnahmen, um der imaginierten »Stadt« formale Komplexität und dadurch architektonische Qualität zu verleihen.⁵⁵⁰ Vergleicht man dieses Programm mit den dominant orthogonalen Strukturen des *Monumento Continuo* und der *No-Stop City*, so besteht aber nicht nur eine formale Differenz. Ebenso steht das Konzept des Wiener Architekten der grundsätzlichen Intention der Florentiner entgegen, mit der übertrieben gleichförmigen Stadt Kritik zu üben. Allerdings erhebt sich an diesem Punkt auch die Frage, inwiefern Hollein die Emphase des Technologischen, dem zu jener Zeit geradezu euphorisch begegnet wurde, mit seinem Vorschlag ironisch kommentiert.

6.5. Die Funktion der Form

Jenseits dieser Unterschiede besteht zwischen Archizooms, Holleins und Superstudios Diskursen eine Übereinstimmung bezüglich der Form, nämlich in der Ablehnung ihrer

⁵⁵⁰ Ders. *Zukunft ...*, 1965, S. 9–10.

direkten funktionalen Bedingtheit. Im Manifest *Absolute Architektur* führt Hollein aus, dass »die Gestalt eines Bauwerkes [...] sich nicht aus den materiellen Bedingungen eines Zwecks [entwickle]«. Ein Bauwerk solle »nicht seine Benutzungsart zeigen«, sei »nicht Expression von Struktur und Konstruktion«. Die »Form [folge] nicht der Funktion«, sie entstehe nicht gleichsam organisch aus dem Nutzungs- und Konstruktionszusammenhang, sondern durch eine Setzung *a priori*: »Es ist die große Entscheidung des Menschen, ein Gebäude als Würfel, als Pyramide oder als Kugel zu bauen. Form in der Architektur ist vom Einzelnen bestimmte, gebaute Form.« Das Funktionale ist damit das Untergeordnete, das *a posteriori* Einzuordnende: »Was wir bauen, wird seine Verwendung finden.«⁵⁵¹ Dieses Konzept lässt sich auch bei den Architettura-Radicale-Städten feststellen: Der *Monumento* wie auch die *No-Stop City* sind zunächst als prismatische Formen definiert, denen anschließend eine umfassende Zweckdienlichkeit in allen Aspekten des menschlichen Lebens *zugeschrieben* wird.

Während jedoch die Formensprache von Archizoom und Superstudio gleichsam um den ›Nullpunkt‹ der Architektur kreist, orientiert sich Hollein bei der Formfindung an großmaßstäblichen technischen Bauwerken; dabei stehen einfache, prägnante, oft elementargeometrische Strukturen im Vordergrund. Diese ästhetische – und nicht etwa funktional begründete – Orientierung erklärt er in den 1965 erschienenen Aufsätzen *Zukunft der Architektur* und *Technik* damit, dass ein Gebäude »Ausdruck seiner Zeit sein« müsse. Insofern er die Entwicklung im Bereich der Natur- und Technikwissenschaften als für die 1960er Jahre besonders signifikant erachtet, findet er das adäquate Vokabular in Bauten, die aus fortschrittlichster technischer Innovation hervorgegangen seien. Dies bedeutet keinen Bruch mit dem Manifest *Absolute Architektur* von 1962, in dem Formgebung zwar als Setzung jenseits funktionaler, materieller und konstruktiver Anforderungen dargestellt wird, die technologische Neigung aber bereits angelegt ist:

Heute, zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit, zu diesem Zeitpunkt, an dem uns eine ungeheuer fortgeschrittene Wissenschaft und eine perfektionierte Technologie alle Mittel bietet, bauen wir, was und wie wir wollen,

⁵⁵¹ Ders. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 175.

machen eine Architektur, die nicht durch die Technik bestimmt wird, sondern sich der Technik bedient, reine, absolute Architektur.⁵⁵²

Diese Forderung erweitert er 1965 dahingehend, dass die Technik auch hinsichtlich ihrer »plastischen, dynamischen, expressiven, formalen und emotionellen Potenzen« zu erschließen sei.⁵⁵³

Beinhaltete die Zurückweisung des Funktionalismus eine Distanzierung von der »heroischen Moderne«, so stellt Hollein sich nun ganz in die Tradition ihrer Maschinenästhetik und -metaphorik.⁵⁵⁴ Dabei favorisiert er eine skulpturale Monumentalität, wie sie bei Staudämmen oder Kühltürmen, bei Raffinerieanlagen oder einem Flugzeugträger realisiert wurde; in *Architektur der Zukunft* proklamiert er: »Die heutige Stadt ist [...] eine ungeheure Maschine der Kommunikation.«⁵⁵⁵

Das zeitgenössische Paradebeispiel seiner urbanistischen Ideale sieht er denn auch im Flugzeugträger: Dieser sei eine »Stadt unserer Zeit, weit voraus den Ergebnissen heutiger Stadtplanung und Architektur«.⁵⁵⁶ Nicht nur wäre er mit allen erforderlichen Einrichtungen versehen – Sakralräumen, einem Spital, einer Kehrriichtverwertung, einer automatisierten Erschließung, einem dichten Telefonnetz, Kinos und einem Fernsehstudio. Ebenso entspricht das Großschiff anderen zentralen Forderungen Holleins: Zum einen weist es eine hohe Dichte und eine kompakte, expressive Gestalt

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Hollein. Technik, 1965, S. 41.

⁵⁵⁴ Die Architektur der 1920er und 1930er Jahre bildet einen wichtigen Hintergrund zu Holleins Schriften und Entwürfen. Insbesondere mit der österreichischen Moderne hatte er sich befasst, siehe seine Studien über Rudolf Schindler, wovon eine im *Aufbau* publiziert wurde (siehe: Rudolph Schindler – ein Wiener Architekt in Kalifornien, in *Der Aufbau*, No. 3, 1961. Zu Jacob Berend Bakemas Aufsatz »Schindler spel med de riumte« steuerte Hollein die Photographien bei (in *Forum*, No. 8, 1961, S. 253–263). Darüber hinaus gilt sein Interesse auch den »Wegbereitern« Adolf Loos und Otto Wagner.

⁵⁵⁵ Hollein. Zukunft ... , 1965, S. 9–10, Zit. S. 9.

⁵⁵⁶ Ders. Brennpunkte ... , 1963, S. 118.

auf, zum anderen besteht dort eine hierarchische Ordnung für Raum und Mensch, wobei ein Datenverarbeitungszentrum – »das Gehirn aller Operationen« – den Kern bilde.⁵⁵⁷

Wie in der Diskussion des Ausbildungskontextes der Florentiner Architekten sichtbar wurde, ist der Bereich des Technischen auch für sie von Bedeutung. Das Referieren auf die Maschine hatte bereits in den Projekten der Studienzeit ihre Ästhetik mitbestimmt und als Analogie gedient. So sind die *Piper*-Entwürfe des erwähnten Seminars *Spazio di coinvolgimento* komponierte Vergnügungsapparate, ebenso Toraldos Diplomentwurf von 1968, dessen Titel, *Macchina per vacanze*, bereits für sich spricht. Das Referieren auf die Maschine erfolgt allerdings auch hier nicht als funktionale Analogie, sondern in ästhetisch-symbolischer Weise.

Explizit formuliert wird diese Auffassung im Aufsatz *Dall' industria al tecnomorfismo*, der um 1969 von Natalini und Toraldo geschrieben wurde. Dort fassen sie das Phänomen der technisch inspirierten Architektur unter dem Begriff der »architettura tecnomorfa« zusammen. Damit meinen die beiden Architekten aber weniger eine funktionale oder konstruktiv begründete formale Gestaltung, sondern eine sinnbildliche: eine »architettura a immagine di macchina«, oder mit etwas anderem Akzent formuliert, »L'architettura è una macchina a funzionamento simbolico.«⁵⁵⁸ Auf dieser Grundlage definieren Natalini und Toraldo die »technomorphe Architektur« wie folgt:

L'architettura tecnomorfa esiste solo quando si riesce a considerare la macchina come utensile e come un mito con la consapevolezza dei limiti della società neontronica e del suo »computer power«.⁵⁵⁹

Die Verwendung der »Maschinenästhetik« und ein reflektierter Umgang mit ihr wird in diesen deutlich gesetzten Grenzen befürwortet, doch klingt dabei auch eine Distanz gegenüber ungehemmter Technikeuphorie an. Diese Distanz nimmt in den Stadtutopien

⁵⁵⁷ Ders. Brennpunkte ... , 1963, S. 118.

⁵⁵⁸ Natalini/Toraldo. *Dall'industria ...* , 1969–1970, S. 25. In diesem Aufsatz wird die historische Entwicklung der Architektur seit der Industrialisierung und bis zur »architettura tecnomorfa« der 1960er Jahre unter dem Blickwinkel der Bezüge zur Technik diskutiert.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 26.

noch zu. Zwar leitet Superstudio den *Monumento* aus »Autobahnen«, »Dämmen« und »großen Bauwerken der Technik im Maßstab der neuen Dimensionen« her.⁵⁶⁰ In denselben Themenbereich gehört auch die Fabrik, die Archizoom zu einem konstituierenden Aspekt der *No-Stop City* erklärt hatte. In beiden Projekten findet sich die »technomorphe Architektur« zudem auf Bild- und Textebene als Zitat, nun jedoch mit der Funktion, auf eine spezifische historische Phase innerhalb der Evolution dieser »totalen Urbanisationsmodelle« zu verweisen. Im Storyboard figuriert die »technomorphe Architektur« in einem Abschnitt, wo »Souvenirs di viaggio da un viaggio nelle regioni della ragione« aufgelistet sind; sie ist also eine Art Versatzstück, das man Revue passieren lässt. In der *No-Stop City* tritt sie als Installation auf, die dem entwickelten System an irgendeinem Ort einverleibt und von Archizoom als »Struttura teatrale continua – non-stop theatre« deklariert wird, worin sich die ironische Distanz der Autoren ebenso manifestiert wie die formale und begriffliche Nähe zum Projekt von Superstudio.⁵⁶¹

In der formalen Gestaltung der Stadtutopien zeigt sich jedoch ein anderer Umgang mit dem Bereich des Technischen als bei Hollein: Dieses motiviert nicht mehr eine expressive Konstruktion, die das architektonische Objekt überformt, sondern wird zum inhärenten Anteil der glatten, reduzierten Oberflächen. Diese Relation wird von Superstudio auf der elementaren Ebene des konstituierenden Elements insofern noch einmal nachvollzogen, als das Technische – beziehungsweise dessen Konkretion in der Maschine – dem Würfel als Bedeutungsebene eingeschrieben wird: »Un blocco squadrato poggiato sull terreno [...] è una testimonianza di architettura come nodo di relazioni tra tecnologia sacralità utilitarismo; sottintende l'uomo la machina le strutture razionali e la storia [sic].«⁵⁶² Allenfalls lassen sich bestimmte Typengrundrisse und Stadtaufsichten der *No-Stop City* als formale Abstraktionen technischer Elemente interpretieren – etwa als mikroelektronische Schalttafeln oder Lochkarten, wie sie in einer frühen Form der Datenerfassung gebräuchlich waren.

⁵⁶⁰ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 19, 16.

⁵⁶¹ Ebd., S. 20, 29.–32., sowie Archizoom. *No-Stop City ...*, 1971, S. 52.

⁵⁶² Superstudio. *Discorsi ...*, 1979 (1969), S. 9.

Insgesamt muss der Bezug zur Technologie demnach so gedeutet werden, dass die »architettura tecnomorfa« für Archizoom und Superstudio ein spezifisches Stadium in der baulichen Entwicklung darstellt, die in den kritischen Projekten kulminiert. Dort erscheint der Enthusiasmus für das Technologische aber in gebrochener Form. Der *Monumento* und die *No-Stop City* funktionieren zwar nur mittels einer umfassend eingesetzten technischen Infrastruktur, die den Lebensraum des Menschen jedoch umfassend bestimmt und diesen in einer totalen Abhängigkeit einschließt. In diesen absurden Konsequenzen der technischen Evolution kommt eine Kritik an derselben zum Ausdruck.

Was sich hier als totalitäre Dimension der utopischen Projekte entpuppt hat, ist auch den Visionen Holleins nicht fremd. In *Absolute Architektur* schreibt er zunächst: »Heute ist der Mensch Herr über den unendlichen Raum«, um dann als Ziel zu formulieren: »Wir wollen den grenzenlosen, menschengemachten Raum. Wir wollen die totale Stadt, das Land beherrschend.«⁵⁶³ Diese Forderungen finden sich auch in den nachfolgenden Manifesten, um in *Zukunft der Architektur* schließlich im Wunsch nach der unendlichen Struktur zu münden:

Die heutige Stadt ist [...] eine [...] Manifestation der Eroberung und Beherrschung des Raumes [...]. Heute muß der Mensch von der ganzen Erde Besitz ergreifen. Sie wird vollkommen vom Menschen geschaffener Raum. Die ganze Erde wird eine unendlich kontinuierliche Stadt, ein einziges Gebäude.⁵⁶⁴

Das Moment der Totalitarität ist einerseits an die Emphase des Rationalen gebunden. So begreift Hollein Städte als »Ordnungen des Raumes, verwirklicht durch Bauen«; sie seien Ausdruck von »geistiger Kraft und Macht«.⁵⁶⁵ Dieses Argument ist aus den Lektüren der beiden Stadtutopien bekannt: Archizoom begründet die *No-Stop City* in der Rationalität und Regelmäßigkeit, Superstudio schreibt im Zusammenhang mit

⁵⁶³ Hollein. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 175.

⁵⁶⁴ Ders. *Zukunft ...*, 1965, S. 9. Siehe auch ders. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

⁵⁶⁵ Ders. *Brennpunkte ...*, 1963, S. 115.

verschiedenen Verwendungsbeispielen des *Monumento Continuo* sogar nachgerade von »rationalen Operationen der Organisation und der Messung«. ⁵⁶⁶

Ein weiterer Aspekt des Totalitären wird in folgenden Bestimmungen Holleins deutlich:

In dieser Architektur [der absoluten Architektur, mts] geht es nicht um Schönheit. Wenn wir schon eine Schönheit wollen, dann weniger eine der Form, der Proportion, sondern eine sinnliche Schönheit elementarer Gewalt. [...]

Architektur ist elementar, sinnlich, primitiv, brutal, schrecklich, gewaltig, herrschend. ⁵⁶⁷

Mit dem Verdikt gegen Form und Proportion als Funktionen des Schönen wären die Florentiner wohl nicht einverstanden. Bedenkt man aber die eindruckliche ästhetische Qualität, welche von den unvermittelten und in diesem Sinne brachial anmutenden Implantationen der Stadtkörper in Territorien ausgeht, so kann man über den eigentlichen negativen Sinn hinaus durchaus auch eine spezifische Schönheit sehen: jene, die in der ›Erhabenheit des Schrecklichen‹ liegt.

Eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Archizoom, Superstudio und Hollein herrscht auch in der Differenz zwischen Natur und kompaktem Stadtkörper. Wie man sich erinnert, sprach Superstudio von der Architektur als einziger Alternative zur Natur: »L'architettura si confronta con la natura senza mimetizzarsi ma ponendosi come unica alternativa«, ⁵⁶⁸ während Archizoom bestimmte: »[L]a Natura cessa di essere Cultura [sic].« ⁵⁶⁹ Ebenso projiziert Hollein in *Städte – Brennpunkte des Lebens* eine »noch geballtere, noch konzentriertere Stadt« in einem »noch natürlicheren, noch weniger bebauten Land. [...] Wir wollen ein ursprüngliches, unbebautes Land – Spannungsfeld

⁵⁶⁶ »[O]perazioni razionali di organizzazione e misura.« Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 68.

⁵⁶⁷ Hollein. *Absolute Architektur*, 1981 (1962), S. 175.

⁵⁶⁸ Superstudio. *Deserti ...*, 1971, S. 22, 66.

⁵⁶⁹ Archizoom. *Utopia ...*, 1971, S. 30.

zwischen den Städten.«⁵⁷⁰ Über die Stadt hinaus sieht Hollein aber noch einen weiteren konzentrierten Siedlungstypus vor, den die Florentiner Architekten nicht thematisieren: »Wir wollen zwischen den Städten Zentren moderner Agrikultur, aufgebaut auf Konzepten einer industriellen Bewirtschaftung des Bodens.«⁵⁷¹ Während also Archizoom und Superstudio die Natur künftig der menschlichen Gestaltung entziehen wollen, gilt dies für Hollein nicht durchgehend. In einem gewissen Widerspruch zur Forderung nach dem »ursprünglichen Land« in *Brennpunkte*, schreibt er in *Zukunft der Architektur*:

Das freie Land wird weder mit Ansiedlungen überstreut noch eine beziehungslose Barriere zwischen isolierten Ansiedlungen, sondern ein integraler Anteil dieser menschengemachten Umwelt.⁵⁷²

Hinweise, um welche Art von Intervention es sich jenseits der »Agrikultur« handeln könnte, finden sich auf der Bildebene von *Brennpunkte* und *Technik*. Sie spiegeln Holleins Interesse an einer Landschaft, die zwar nicht bebaut, aber »architektonisiert« ist; an größeren oder kleineren Terrains, die durch die menschliche Intervention zum Artefakt werden. In *Technik* ist etwa ein durch Kreisformen terrassiertes Gelände abgebildet, das Hollein als »Amphitheater der Inkas« ausweist. Dieses Bild wird von zwei Luftaufnahmen umrahmt, die einen Stützpunkt der amerikanischen *Air Force* und ein österreichisches Erzbergwerk zeigen. An diesen Orten war durch das Anlegen von Rollpisten beziehungsweise durch den Gesteinsabtrag im Tagebau ebenfalls eine kreisförmig terrassierte Topographie entstanden.⁵⁷³

Nun sind die Beispiele natürlich alle insofern unter dem Begriff der Technik zu subsumieren, als diese die Voraussetzung für den Eingriff in die gewachsene Landschaft

⁵⁷⁰ Hollein. *Brennpunkte* ... , 1963, S. 115.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Hollein. *Zukunft* ... , 1965, S. 9.

⁵⁷³ Ders. *Technik*, 1965, S. 45: »Amphitheater der Inkas, Muyu-uray, Peru«, darüber »Hard base, Lowry Air Force Base, Denver, Col., USA, 1961«; darunter »Erzberg, Steiermark, Österreich«.

bildete. Um sie nun aber als Artefakte von gestalterischer Qualität in den Blick nehmen zu können, fokussiert Hollein auf die strukturelle Dimension der Geometrisierung. Dieser Blickwinkel – aber auch diese Art von Artefakt – hat die beiden Architettura-Radicale-Gruppen ebenfalls beschäftigt. Dies lässt sich zwar nicht an expliziten Darlegungen in ihren Schriften festmachen; vielmehr muss es aus ihrem Interesse für die Ende der 1960er Jahre entstandene Land-Art geschlossen werden. So sei hier nur in aller Kürze darauf hingewiesen, dass die Werke von Robert Smithson, Michael Heitzer, Dennis Oppenheim, aber auch von Christo, Richard Long, Walter de Maria oder Richard Serra wichtige formale Inspirationsquellen für die Dimensionierung und Situierung der utopischen Stadtkörper in der Landschaft darstellen. Herausgegriffen sei hier Smithsons Serie der *Sites/Non-Sites* (1968); sie besteht in Luftaufnahmen von in der Natur vorgefundenen oder manipulierten Situationen, die zum Kunstwerk erhoben wurden. In den *earth works*, die ab 1970 entstanden, machte Smithson dann etwa ausgebeutete Kiesgruben zur formalen und inhaltlichen Grundlage seiner Werke, etwa im Projekt *Broken Circle/Spiral Hill* in Emmen, Holland (1971); dabei entfalten diese Arbeiten ihre volle Wirkung nur in der Luftansicht. Ein direktes Aufgreifen solcher »Erdarbeiten« zeigt sich in Superstudios Wettbewerbsentwurf für den Friedhof von Urbino (1973): Die Anlage sollte in einem Erdkegel bestehen, der durch konzentrisch angelegte Wege terrassiert wird. Dieses Projekt wurde in den Publikationen von Referenzbildern begleitet, unter denen sich – wie bei Hollein – auch archäologische Stätten befanden.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ Zugleich zeigt sich eine gewisse formale Parallele zwischen Superstudios Wettbewerbsentwurf für den Friedhof von Urbino und Smithsons *Amarillo Ramp* (ab 1973). Die ausgeprägteste Relation besteht zwischen Superstudios *Architettura riflessa* (1971) und Smithsons *Mirror displacements* (1969). Aber auch Archizooms Entwürfe weisen formale Analogien zu Smithson auf; man denke etwa an Photomontagen der *Discorsi per immagini*, wie *Belvedere*, *Roof Garden* oder *Struttura urbana monomorfa*. Werke von Smithson waren 1969 in Fabio Sargentinis *L'Attico Galerie* in Rom ausgestellt; in diesem Zusammenhang führte der amerikanische Künstler in einer stillgelegten Sand- und Kiesgrube bei Rom die Arbeit *Asphalt Run Down* aus. Das Thema der Land-Art wurde in Italien um 1969 etwa von Celant in *Casabella* diskutiert, was im Zusammenhang mit den Florentinern besondere Relevanz besitzen dürfte; siehe u.a. Celant, Germano. *La natura è insorta*, in *Casabella*, No. 339–340, 1969, S. 104–107. Zum Werk von Smithson siehe etwa *Robert Smithson – spiral jetty. The fictions, false realities*, m. Beitr. v. Baker,

6.6. Bildlektüren versus Textlektüren?

Angesichts der Hollein und den Florentinern gemeinsamen Themen, die aber zuweilen Bewertungs- und Deutungsdifferenzen aufweisen, stellt sich die Frage, welche Korrespondenzen auf einer Rezeption beruhen, von der ausgehend allenfalls Umdeutungen vorgenommen wurden, und welche auf eine zufällige Koinzidenz zurückzuführen sind. Dies ist nicht eindeutig zu beantworten, denn es lässt sich nicht rekonstruieren, in welchem Umfang Archizoom und Superstudio – über die Kenntnis der Bilder hinaus – auch mit den Texten Holleins vertraut waren.⁵⁷⁵ Die *Transformationen* wurden in den 1960er Jahren zunächst in österreichischen Fachblättern publiziert, allerdings ist eine eingehende Lektüre der Texte aufgrund der beschränkten Deutschkenntnisse der Florentiner nicht sehr wahrscheinlich. In italienischen Medien wurden zwar erste realisierte Bauprojekte publiziert, nicht aber die Collagen.⁵⁷⁶

George/e.a., hg. v. Cooke, Lynne/e.a., Berkeley: University of California Press, 2005; Graziani, Ron. *Robert Smithson and the American landscape*, (Contemporary artists and their critics) Cambridge: Cambridge University Press, 2004; *Robert Smithson*, Publikation zur Ausstellung im Museum of Contemporary Art, organisiert v. Tsai, Eugenie mit Butler, Cornelia, Los Angeles etc.: University of California Press, 2004; Roberts, Jennifer L. *Mirror-travels – Robert Smithson and history*, New Haven: Yale University Press, 2004; Reynolds, Ann. *Robert Smithson – learning from New Jersey and elsewhere*, Cambridge, Mass.: MIT, 2003; Ursprung, Philip. *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München: Silke Schreiber, 2003; Hobbs, Robert. *Robert Smithson. A retrospective view*, Katalog der Ausstellung der XL. Biennale di Venezia, 1982, und des Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1982; Flam, Jack. *Robert Smithson. The collected writings*, überarb. u. erw. Aufl., Berkeley, California: University of California Press, 1996 (Originalausgabe: Holt, Nancy. *The writing of Robert Smithson*, New York, 1979).

⁵⁷⁵ Die Angaben der ehemaligen Archizoom- und Superstudio-Architekten dazu sind ungenau. Da die Archizoom-Architekten, wie am Anfang des Kapitels vermerkt, den Bezug zwischen Hollein und Natalini betonen, um sich, nicht zuletzt aus gruppenpolitischen Gründen, distanziert zu geben, ist den Hinweisen auch mit einer gewissen Skepsis zu begegnen.

⁵⁷⁶ In den italienischen Zeitschriften werden die *Transformationen* nicht veröffentlicht, hingegen erscheinen in *Domus* Berichte über die von Hollein umgebauten Wiener Ladengeschäfte Retti (1964–65) und CM (1966–67), den Entwurf für eine Filiale der

Hingegen erschienen die Bilder – und in Auszügen auch die Texte – 1966 in der amerikanischen Zeitschrift *Arts & Architecture*, in einer Spezialnummer der französischen Zeitschrift *Architecture d'Aujourd'hui* sowie in der englischen Zeitschrift *Architectural Design*, alles Publikationen, die von den Florentinern gelesen wurden.⁵⁷⁷ Man kann daher vermuten, dass die Auseinandersetzung mit den Bildern sowie der persönliche Kontakt und der mündliche Austausch über die eigenen Arbeiten bedeutungsvoller war als die eigentliche Textlektüre. Wie bereits erwähnt, nahm der Wiener Architekt 1968 an der XIV. Triennale di Milano teil, an der auch Archizoom vertreten war; im darauffolgenden Jahr begegneten ihm die Superstudio-Architekten anlässlich der Grazer Biennale *Trigon*.⁵⁷⁸

Im Verlauf der bisherigen Diskussion über Hollein kristallisiert sich zudem auch die Frage heraus, inwiefern nicht auch seine Werke mit einer gewissen Ironie formuliert waren, die eine kritische Intention signalisierte. Ebenso stellt sich die Frage, ob Archizoom und Superstudio die Bilddiskurse Holleins nun als affirmative oder als ironische Projekte verstanden haben. Angesichts der rhetorischen Neigungen der Florentiner ist es denkbar, dass sie die *Transformationen* als ironisch verfasst gelesen haben, was durch das erwähnte, in Italien verbreitete Verständnis der Pop-Art-Collagen als sozialkritische Kunst durchaus begünstigt wurde. Gerade vor diesem Hintergrund ist es auch möglich, dass die Bilder Holleins, unabhängig von der Kenntnis ihres Gehalts, als Inspiration dienten, diese Darstellungstechnik für eine kritische ›Architekturtheorie‹

Sparkasse, Florisdorf (1966–68) sowie über seinen Beitrag zur XIV. Triennale di Milano, 1968.

⁵⁷⁷ Siehe Esharik, Joseph. Forms and Designs by Hans Hollein and Walter Pichler, in *Arts & Architecture*, [No. 8], 1963, S. 14–15; Hollein, Hans. Transformation, in *Arts & Architecture*, No. 83, 1966, S. 24–25; Hollein & Pichler, in *Architecture d'Aujourd'hui*, No. 9, 1966, Transformations, No. 140, 1968, S. XXIII; *Architectural Design*, No. 2, 1970, S. 60.

⁵⁷⁸ Die Architekten beider Gruppen bestätigen die Treffen in Mailand bzw. in Graz; allerdings scheint Archizoom einen weniger engen Kontakt mit Hollein gepflegt zu haben. Einige zwischen Superstudio und Hollein ausgetauschte Gedanken sind wiedergegeben in: Lettera da Graz, in *Domus*, No. 481, S. 49–54.

zu instrumentalisieren. Eine solche, von eigenen Interessen bestimmte Lektüre dürfte bereits bei der einführenden Diskussion der Utopien aufgefallen sein. Die Florentiner rezipierten zuweilen in sehr selektiver Weise und besetzten das Referierte im Projektzusammenhang auch gerne mit anderen Inhalten.

Die Annahme, dass die Hollein'schen Collagen eine kritische Reflexion einschließen, findet sich auch in der – allerdings rückblickend verfassten – Literatur zur *Architettura Radicale*. So schreiben Orlandoni und Vallino 1977 etwa, bei Hollein fungiere das Projekt als ein Instrument der Kritik, welches er im Sinne einer »Selbstkritik« auf die architektonische Kultur anwende: »Il suo discorso da genericamente critico diviene quindi una precisa autocritica che la cultura architettonica opera su sé stessa.«⁵⁷⁹ Dies entspräche jener – die Epoche der Moderne kennzeichnenden – Reflexion über die eigene Disziplin, wie sie für *Archizoom* und *Superstudio* bereits beschrieben wurde. Pettena betont in seiner 1988 erschienenen Monographie über Hollein die ironische Form und die Mehrdeutigkeit seiner Werke:

Le ›Trasformazioni‹ hanno significati molteplici poiché vi sono vari stadi di comprensione nel processo mentale da esse innescato. Il gesto figurativo, l'ironia, gli aspetti monumentali e sacrali, l'ambivalenza dei segni, la collisione violenta tra l'oggetto ›trasformato‹ e il suo ambiente, sono tutti elementi [...] presenti in queste opere.

Allerdings schränkt Pettena an anderer Stelle seine Darstellung dahingehend ein, dass die Ironie auf Textebene fehle.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Orlandoni/Vallino. *Dalla Città ...*, 1977, S. 37.

⁵⁸⁰ Pettena. *Hans Hollein ...*, 1988, S. 116. Dieser spricht auch von einem arroganten Ton der Manifeste: »Il tono con cui, non solo Hollein ma anche Walter Pichler, si esprimono, è decisamente arrogante; comune peraltro, nella propria violenza verbale, alla storia dei manifesti attraverso cui le avanguardie storiche si sono annunciate sulla scena fin dall'inizio del Novecento. Un tono verbale e una provocazione visiva e concettuale che si esprimono in questa prima mostra [*Absolute Architektur* di Hollein e Pichler (1963), mts] per disegni e, successivamente per fotomontaggi, ma che è ingiusto definire ›violento‹, perché è di quegli anni il metodo provocatorio di espressione, a forti tinte, per slogan e metafore, discorsi di limite che solo successivamente riprenderanno forma più colloquiale.« Ebd., S. 20. Das Moment der Provokation und der schroffe Ton der Texte kennzeichnet auch die Florentiner Diskurse. Aufgrund der Einsichten über die Rhetorik der Florentiner

Einmal abgesehen von den Umdeutungsstrategien der beiden Gruppen ist der Gehalt der Hollein'schen Bilder durchaus nicht eindeutig. Wie oben dargestellt, kann man den Flugzeugträger als eine Analogie lesen, die für Effizienz und technische Perfektion, für expressive Form und dichte Struktur steht. Zugleich entbehrt Holleins Geste, das gigantische Schiff auf freiem Feld zu platzieren, nicht eines absurden Moments. So sei die Frage wiederholt, ob nicht eine gewisse Ironie gegenüber der Technologie-Euphorie darin erkennbar wird, dass der Wiener Architekt die ›Maschine‹ außerhalb ihres Funktionskontextes gleichsam auflaufen lässt. Dies wäre eine den Florentinern nicht unähnliche Distanznahme, die durch den absurden Gebrauchszusammenhang zum Ausdruck kommt.

Ein weiterer Versuch, kritische Aspekte in der Arbeit Holleins festzumachen, soll anhand einer Lektüre von Holleins Collage *Urbane Konstruktion über Wien* unternommen werden.⁵⁸¹ Hier besetzt er den Horizont der Stadt mit mächtig aufragenden, amorphen Gesteinsmassen. Diese Geste demonstriert die bereits erwähnten Programmpunkte, nach denen Städte eine hohe Dichte und eine hierarchische Struktur aufweisen sollten. Die kritische Dimension könnte man darin sehen, dass mit diesem Bild die traditionell als ausgesprochen profilierend verstandene Bauaufgabe, eine Stadtsilhouette durch den eigenen Entwurf zu prägen, in eine parodistische Form überführt wird. Eine in diesem Sinne vergleichbare Strategie zeigt sich in Archizooms Collagen der *Discorsi per immagini*. Wie bereits erörtert, wird mit dem *Edificio residenziale per centro storico* die Stadtsilhouette von Florenz mit einer rohen Geste verändert. In *Colline di riporto su città di pianura* haben die Architekten eine bebaute Fläche in regelmäßigen Abständen mit Felsnadeln ähnlichen, amorphen Volumen besetzt, die als urbane Bezugspunkte fungieren sollen.⁵⁸² In diesem ›Vorschlag‹ zeigt sich die Parallele zu Holleins Konstruktion nun nicht nur hinsichtlich der Prägung einer ›Skyline‹, sondern auch hinsichtlich des Materials. Dies gilt auch für Superstudios

Projekte könnten im provokativen und schroffen Duktus Holleins ebenfalls ›Ironiesignale‹ vermutet werden.

⁵⁸¹ Datiert nach Pettena. *Hans Hollein ...*, 1988, S. 21.

⁵⁸² Siehe Superstudio. *Discorsi ...*, 1969, S. 46–47.

partielle Herleitung des *Monumento* von archaischen Steinanlagen: Wie in der Projektlektüre dargestellt, beginnt die Genealogie des *Monumento* mit Menhiren, Dolmen und den Steinkreisen von Stonehenge.

Die Gegenüberstellung der urbanen Projekte Holleins und der Florentiner Architektengruppen hat gezeigt, dass auf inhaltlicher wie formal-ästhetischer Ebene eine Vielzahl an Parallelen bestehen. Zugleich wurden an den jeweiligen Differenzen innerhalb dieser Ähnlichkeiten auch die je eigenständigen Positionen all dieser Architekten deutlich. So wurde einsehbar, dass das Frühwerk von Hollein ein für die Florentiner Architekten ausgesprochen inspirierendes Potenzial barg: Sowohl in methodischer wie auch in inhaltlicher und formaler Hinsicht hatte der Wiener Architekt zu Beginn der 1960er Jahre eine spezifische Form des Architekturdiskurses vorgeprägt, den Archizoom und Superstudio in Variationen, Abwandlungen und Umdeutungen weiterentwickelt haben.

7. Utopiebegriffe

In dieser Arbeit sind der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* als utopische Projekte bezeichnet worden. Nachdem uns die hier durchgeführten Untersuchungen für bestimmte thematische Schwerpunkte Einsichten in die Verfasstheit und die Bedeutungsgehalte der Projekte vermittelt haben, soll auf dieser Grundlage das Konzept des Utopischen, wie es in Archizooms *No-Stop City* und in Superstudios *Monumento Continuo* wirksam ist, genauer bestimmt werden.

Der Begriff und das Konzept der Utopie gehen auf die Schrift *De optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia* (1516) des englischen Lordkanzlers Thomas Morus zurück.⁵⁸³ Dabei handelt es sich um einen Neologismus von Morus, in dem die griechischen Termini >οὐ< für die Verneinung und >τόπος< für >Ort< kombiniert sind; die geläufige Übersetzung lautet >Nicht-Ort< oder >Nirgend-Land<. Das Konzept des Utopischen im Sinne eines besseren Ideals gegenüber der mangelhaften Realität bestand aber bereits in der Antike — als eines der frühesten Beispiele gilt Platons Schrift über den Staat, Πολιτεία.⁵⁸⁴

Für die Neuzeit und die Moderne erwies sich aber insbesondere die Morus'sche Konzeption der Utopie als prägend. Das hieraus entstandene Paradigma fasst Wolfgang Biesterfeld in folgende Bestimmung:

Seit Morus, der beispielgebend als Ort für sein Staatswesen die Insel, als speziellen Raum die Stadt wählt, bezeichnet man mit >Utopie< die Vorstellung von einer bisher nicht realisierten Gesellschaft, das Muster einer Organisation menschlichen Zusammenlebens, für das die Geschichte noch kein Beispiel

⁵⁸³ Morus, Thomas. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festimus de optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia*, Löwen, 1516.

⁵⁸⁴ Siehe Platon. *Sämtliche Werke*, Bd. 5, n. d. Übers. v. Schleiermacher, Friedrich, erg. durch Übers. v. Susemihl, Franz/e.a., hg. v. Hülser, Karlheinz, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Taschenbuch, Paris: Les Belles Lettres, 1991.

bietet, die Gesellschaftsfiktion, die sich durch die unvollkommene Wirklichkeit zum Entwurf einer besseren Möglichkeit herausgefordert sieht.⁵⁸⁵

Dieser Definition entsprechen die Projekte von Archizoom und Superstudio in zwei Aspekten: Zum einen sind sie aus dem Bewusstsein von der Unzulänglichkeit der Wirklichkeit entworfen, zum andern durch die Überzeugung motiviert, sich mit den Gegebenheiten nicht abfinden zu wollen. Allerdings divergieren die Stadtutopien gegenüber dem Morus'schen Paradigma darin, dass ihre Architekten gerade *nicht* zum Ziel hatten, Änderungen zum Besseren zu entwickeln: Wie aufgezeigt, sind die Projekte dezidiert als unrealisierbar konzipiert und dienen der Kritik am Bestehenden. Gemäß Miriam Eliav-Feldon ist der Aspekt der Kritik zwar grundsätzlich ein konstituierendes Element der Utopie:

A Utopia is an invitation to perceive the distance between things as they are and things as they should be. It is a presentation of a positive and possible alternative to the social reality, intended as a model to be emulated or aspired to. Since it is an appeal to perfect the social environment, it expresses explicit and implicit criticism of the things as they are.⁵⁸⁶

So besteht die entscheidende Differenz zur positiven Utopie bei Archizoom und Superstudio im Verzicht, Alternativen vorzuschlagen. Archizoom betont etwa im Hinblick auf die *No-Stop City*: »[Non] si tratta di una ›alternativa‹«, »[non è] prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema«.⁵⁸⁷ Was sie als ›Vorschlag‹ präsentieren, hat entsprechend nicht die Funktion eines die Wirklichkeit transzendierenden Handelns.

⁵⁸⁵ Definition nach Biesterfeld, Wolfgang (Hg.). *Utopie*, Stuttgart: Reclam, 1985, S. 139. Einen umfassenden Überblick zur Diskursgeschichte des Utopischen bietet Vosskamp, Wilhelm. *Utopieforschung*, Bde. 1–3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 (Erstausgabe: Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1982). Morus bezieht sich in *Utopia* ... auch auf Platons Πολιτεία; siehe Dierse, Ulrich. Utopie, in Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hgg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel: Schwabe & Co., 2001, S. 510–524, dort S. 510.

⁵⁸⁶ Eliav-Feldon, Miriam. *Realistic Utopias. The Ideal Imaginary Societies of the Renaissance 1516–1630*, Oxford: Clarendon Press, 1982, [S. 1].

⁵⁸⁷ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44.

Somit stellen die beiden *Modelle einer totalen Urbanisation* weder einen affirmativen »Vorgriff auf die Zukunft« dar, wie es Hanno Walter Kruft in *Städte in Utopia* (1989) definierte, noch sind sie ein Manifest des »Noch-Nicht«, der Utopie als eines real Möglichen, das sich zum Guten wendet, wie Ernst Bloch dies in *Das Prinzip Hoffnung* (1959) darlegte.⁵⁸⁸

Die negierende Haltung gründet in der von beiden Gruppen verweigerten Integration in die Produktionsprozesse des kapitalistischen Systems, was in der vorangegangenen Diskussion mehrfach zur Sprache gekommen ist. Den konkreten Zusammenhang zwischen der Funktion der positiv-propositiven Utopie und dem Kapitalismus stellt Archizoom in einem Beitrag dar, der 1971 im *Notiziario Arte Contemporanea* veröffentlicht wurde:

Di fatto l'elaborazione utopica, proprio perché tesa a contribuire alla risoluzione degli squilibri e delle contraddizioni dello sviluppo, (in altri termini tesa al superamento dell'»anarchia del capitale«, e concentrato quindi non tanto sulla produzione capitalistica, ma sulla inefficacità della distribuzione capitalistica) viene ad assumere sempre più il ruolo di ipotesi avanzata del futuro praticabile del capitale.⁵⁸⁹

Damit ist das Konzept der positiven Utopie für Archizoom nicht mehr verfügbar. Eine ähnlich ablehnende Haltung nimmt auch Superstudio ein. Im Manifest *Utopia Antiutopia Topia* (1972) verwenden die Architekten einen ersten Abschnitt darauf, Argumente gegen das Konzept der Utopie auszubreiten. Dabei gehen sie mit durchaus polemischer Absicht von einer Definition der »Utopie« aus, die sie einer Ausgabe des *Nuovissimo Melzi* aus dem Jahr 1926 entnommen haben: »Utopia – luogo che non esiste. Ordinamento sociale e politico immaginario in cui tutti saranno felici.« Was ein

⁵⁸⁸ Zur Utopie als Vorgriff auf die Zukunft: siehe etwa Kruft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München: Beck, 1989. Zur Utopie als einem real möglichen Besseren, siehe Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959.

⁵⁸⁹ Archizoom. [Intervento], in *NAC. 52 Interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari*, No. 8–9, Sonderausgabe hg. v. Vergine, Lea, 1971, S. 9.

solches Konzept aber tatsächlich eröffnet, besteht gemäß Superstudio in Illusionen, Träumen und trügerischen Zielen.

Dove credete andare percorrendo la strada dell'utopia? È questa, ne siete davvero convinti, la via della salvezza dagli errori e dalle pene che ci avvolgono? Non ricordate più che questa strada è lunga quanto la vita dell'umanità e su di essa nessuno ha mai trovato un approdo?⁵⁹⁰

Darüber hinaus thematisiert auch Superstudio die Funktion, die der Utopie innerhalb der bestehenden Machtdispositive zukommt: Sie sei dem Menschen immer ein Fluchtpunkt illusorischer und unrealisierbarer Hoffnung gewesen, gleichsam ein »Schirm« vor der Grausamkeit der Realität. Die Hinwendung zur Utopie – der »Weg der Hoffnung« – sei also determiniert durch das Grausame. Diese Bedingtheit werde wiederum durch die Systeme der Macht instrumentalisiert:

[S]olo nell'orrore è la speranza. Ed il Potere ha sempre conosciuto la forza di esso e con esso ha creato innumerevoli Inferni da protendere come spade contro i propri nemici nascosto dietro gli scudi delle proprie utopie [sic].⁵⁹¹

So erachtet Superstudio die Utopie als ein Mittel, das den Privilegierten zur Aufrechterhaltung ihrer Macht dient und das Ausharren der Nicht-Privilegierten in der Situation der Benachteiligung perpetuiert.

Die deutliche Ablehnung der positiven Utopie durch Archizoom und Superstudio korrespondiert mit einer marxistischen Tradition. Deren Grundlage bildete das Verdikt von Marx und Engels selbst: Für diese beinhaltet die Utopie einen realitätsfremden »Traum«, denn sie sei der Praxis enthobene »Theorie« und bloßes »abstraktes Denken«.⁵⁹² Diese Negation des Utopischen zieht sich – Gustav Landauer, Ernst Bloch

⁵⁹⁰ Superstudio. Utopia Antiutopia Topia, in *in*, No. 7, 1972, S. 42.

⁵⁹¹ Superstudio. Utopia Antiutopia ... , 1972, S. 42.

⁵⁹² Siehe Engels, Friedrich. Ernst Moritz Arndt. Von F. Oswald (1841), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, 1. Abt. Bd. 3, hg. v. Institut für Marxismus – Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin: Dietz, 1972,

oder Karl Mannheim ausgenommen – bis hin zu Adorno und Horkheimer. Die beiden Theoretiker der Frankfurter Schule anerkennen zwar die kritische Funktion der Utopie, insofern in dieser eine Ablehnung des Bestehenden zum Ausdruck kommt. In ihrer *Dialektik der Aufklärung*, die als Schrift von fundamentaler Bedeutung für die italienischen *architetti radicali* gelten darf, fordern sie aber in einer metaphorischen Formulierung den Verzicht auf die Utopie:

Die Anrufung der Sonne ist Götzendienst. Im Blick auf den in ihrer Glut verdorrten Baum erst lebt die Ahnung von der Majestät des Tages, der die Welt, die er bescheint, nicht gleich versengen muß.⁵⁹³

Man könnte also sagen, dass das Misstrauen gegenüber der positiven Utopie von den Florentiner Architekten tradiert wird, um dennoch nicht vom Gebrauch der Utopie abzusehen. Dabei deuten sie diese vom instrumentalisierbaren Korrektiv zu einem reinen Instrument der Kritik um. Wie bereits in den Überlegungen zur Schreibweise der Florentiner Architekten zitiert wurde, bezeichnen Archizoom in *Città, catena di montaggio del sociale* ihr utopisches Konzept als das einer »optimalen Kommunikation«, mit dem Ziel, eine »kritische Hypothese über das System selbst« zu formulieren; in *Utopia della qualità, utopia della quantità* wiederholt die Gruppe die für sie mögliche Funktion des Utopischen mit folgenden Worten: »L'utopia che noi utilizziamo è quindi soltanto *linguaggio Critico più generale*, che permette la

S. 210–222, dort S. 218. Marx, Karl. Ökonomische Manuskripte (1857/58), in *Marx-Engels Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 1.1, S. 171–172; derselbe. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung (1844), in *Marx-Engels-Werke*, Bd. 1, zusammengestellt u. bearb. v. Kliem, Manfred [u.a.] Berlin: Dietz 1959–1971, S. 378–391, dort bes. S. 388. Siehe auch Marx/Engels. Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 2, S. 845; dies. Die heilige Familie (1945), in *Marx-Engels-Werke*, Bd. 2, S. 3–223, dort bes. S. 212.

⁵⁹³ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor Wiesengrund. *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1986, S. 196 (Originalausgabe: New York: Social Studies Association, 1944). Siehe auch Horkheimer, Max. Die Utopie, in *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, *Philosophische Frühschriften*, S. 179–268, dort bes. S. 237–251; Adorno, Theodor Wiesengrund. *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.

Comunicazione più immediata e efficace [sic]«. ⁵⁹⁴ Eine ausführlichere Darstellung des damit Gemeinten enthält der Beitrag in *Notiziario*:

Unica utopia possibile, quindi capace di essere funzionale ad un programma più generale di eliminazione del modo capitalistico di produrre e della società che ne deriva, è l'utopia critica, cioè la visualizzazione esasperata delle contraddizioni della società, e l'indicazione alternativa che questa lettura critica impone. Così l'utopia esce dal campo delle manifestazioni creative, delle genialità formali, per diventare pura informazione, formazione di coscienza come condizione e preparazione al rifiuto. ⁵⁹⁵

Eine ähnliche Definition findet sich auch in Superstudios Manifest *Utopia Antiutopia Topia*, wo sie der problematisierten Utopie ihr Konzept der »Antiutopia« entgegenstellen: »Antiutopia – Luogo ed ordinamento sociopolitico, che si spera non debba mai realizzarsi, immaginato in funzione catartica.« ⁵⁹⁶ Nun hält Superstudio ja in diesem Text fest, dass die Utopie aus den Problematiken des Realen erwächst und dabei die Funktion eines ideellen Fluchtpunktes übernimmt; ebenso wird auf die Instrumentalisierung dieser Funktion durch Machtdispositive verwiesen. Im Einklang mit dem Konzept, keine Alternativen zu bieten, besteht ihre Strategie nun darin, von derselben Grundlage des Problematischen aus die beobachtete Struktur zu subvertieren, indem ihre »Antiutopia« aus Grausamem und Schrecklichem besteht:

Nell'antiutopia noi nutriamo i piccoli mostri che strisciano e si avvolgono nei recessi bui delle nostre case, negli angoli sporchi delle nostre vie, nelle pieghe dei nostri vestiti e fino nel mistero dei nostri cervelli. Nella culla dell'antiutopia

⁵⁹⁴ Archizoom. *Città, catena ...*, 1970, S. 44; sowie dies. *Utopia ...*, 1971, S. 30.

⁵⁹⁵ Archizoom. [Intervento], 1971, S. 9.

⁵⁹⁶ Superstudio. *Utopia Antiutopia ...*, 1972, S. 42. Wie im Titel ersichtlich, besteht für Superstudio eine dritte Kategorie im Begriff der »Topia«; auch dazu findet sich am Ende des Textes eine kurze Definition: »Topia – Realtà esistente«; als Quelle wird Karl Mannheims Schrift *Ideologie und Utopie* (1957) ausgewiesen. Allerdings wird dieser Begriff in der Argumentation des Haupttextes nicht thematisiert. Zu Mannheims Begriffen der Utopie und der Topie siehe Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann, 1985 (Originalausgabe: Bonn: Friedrich Cohen, 1929); dort insbesondere: Das utopische Bewusstsein, S. 169–225.

cerchiamo di farli crescere a che divengano enormi, e la polvere e il buio non possano più nasconderli, perché ognuno anche il più miope li possa vedere, enormi scarafaggi kafkiani, in tutti i loro mostruosi dettagli.

Ci rifiutiamo quindi di coltivare utopie, impossibile fiori senza profumo, fragili e delicati da conservare sotto campane di vetro. Preferiamo invece essere pastori di mostri; evocandoli da dentro il nostro magico cerchio, li accudiamo e li nutriamo affinché divengano grandi e si scatenino attorno.⁵⁹⁷

Die Bestimmungen Archizooms und Superstudios verweisen also darauf, dass der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* als negative Utopien zu verstehen sind: Das in den Projekten Dargestellte ist Gegenstand einer kritischen Diskussion; die Rhetorik der scheinbaren Zustimmung dient somit der Codierung von negativen Inhalten. Neben den Bestimmungen der Autoren besteht ein weiterer negativer Aspekt darin, dass den beiden Utopien eine gegenüber dem positiven Typus umgekehrte Zeitlichkeit eignet, da ausgehend von zeitgenössischem Historisches diskutiert wird. Die Projekte sind also absichtlich eklektische Konstruktionen, die sich von einem unmittelbaren Entstehungskontext her auf die Vergangenheit hin ausrichten. Schließlich verwenden die Florentiner als konzeptuelle Form ihrer kritischen Diskussion die Utopie, um sie als ein modernes Instrument der architektonischen Progression abzulehnen.

An den letztgenannten Aspekten wird nun aber auch deutlich, dass das Utopiekonzept der Florentiner jenseits seiner negativen Wertigkeiten grundsätzlich als ein reflexives in doppeltem Sinne bestimmt werden kann: Mit dem *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* wird die Utopie *als Instrument reflektiert* und zugleich *zum Instrument der Reflexion*. Damit ist die Utopie nicht mehr Ort eines determinierten und finiten Gehalts, sondern Ort eines kritischen Denkprozesses.

Diese These wird von den Manifesten der Florentiner gestützt. So schreiben Superstudio in *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti* über ihr Schaffen: »Tutto il nostro lavoro oggi può essere assimilato alla progettazione di sistemi di flusso;«⁵⁹⁸ ähnlich formulieren auch Archizoom:

⁵⁹⁷ Superstudio. *Utopia Antiutopia* ... , 1972, S. 42.

⁵⁹⁸ Superstudio. *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti*, in *in*, No. 2–3, S. 15 (S. 15–25).

[La nostra UTOPIA] non ha valore definitivo e ideologico, ma semplicemente strategico e quindi continuamente e indefinitamente aggiornabile. [...] Non è completa se non è studiata a sostegno ed uso di una azione diretta e immediata sulla realtà da sostituire.⁵⁹⁹

In diesem Konzept der Utopie als Instrument des kontinuierlichen kritischen Reflektierens kann nun aber auch eine positive Dimension ausgemacht werden: Sie stellt eine Möglichkeit dar, die ergriffen werden kann und die Erkenntnisgewinn zulässt. Darüber hinaus bestehen weitere Aspekte, für die das Adjektiv »negativ« zu kurz greift.

So hat die Diskussion der ironischen Schreibweise bei Archizoom und Superstudio, und im Speziellen jene des dabei in Erscheinung tretenden bewahrenden Momentes, grundsätzlich zweierlei deutlich werden lassen: einmal den Aspekt der Ambivalenz, die sich zwischen negierender Kritik und affirmierendem Enthusiasmus, zwischen dem Wissen um die Limitiertheit des Realen und den uneinholbaren Möglichkeiten des Idealen aufspannt. Zum anderen wurde das poetische Moment deutlich, das an die Reflexion geknüpft ist. Als solche poetisch-reflektive Utopien entfalten die Projekte der Florentiner eine spezifische, eigenwillige und qualitativ anspruchsvolle Ästhetik.

Gerade angesichts ihrer ästhetischen Dimension erscheint der Begriff der negativen Utopie nicht angemessen. Deshalb sollen der *Monumento Continuo* und die *No-Stop City* stattdessen als reflexive Utopien bezeichnet werden.

Am Ende einer Diskussion utopischer Projekte bleibt die Frage nach ihrem Ort im historischen Kontext der architektonischen Entwicklung. Aufgrund der vorangegangenen Überlegungen lassen sich folgende Aspekte festhalten: Mit dem *Monumento Continuo* und der *No-Stop City* leisteten die Florentiner einen Beitrag zur Weiterentwicklung des Themas der phantastischen Architektur; mit ihren kritischen Projekten begründeten sie zudem einen neuen Typus der Entwurfsaufgabe. Zugleich stellt der »Diskurs in Bildern« eine neue Form der theoretischen Auseinandersetzung mit Architektur dar, wobei das dezidierte Ausgreifen des architektonischen Projekts in den Bereich der bildenden Kunst die Bedeutung des Begriffs Theorie zusätzlich

⁵⁹⁹ Archizoom. [Intervento], 1971, S. 10.

erweitert. Ebenso eigenständig wie eigenwillig qualifizieren sich die Utopien von Archizoom und Superstudio schließlich darin, dass sie sich zu einer in formaler wie ikonographischer Hinsicht neuen Ästhetik der Darstellung entfalten.

8. Bibliographie

8.1 Quellen

Archizoom und Superstudio. Manifesto della ›I mostra di Superarchitettura‹ [Plakat], Pistoia 1966; wieder abgedruckt in: Pettena, Gianni (Hrsg). *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Katalog der Architekturbieniale Venedig 1996, Florenz: Il Ventilabro; Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1996, [S. 41].

Dies. Manifesto della ›II mostra di Superarchitettura‹, Modena, 1967 [Unveröffentlichtes Plakat].

Archizoom. Gazebi, in: *Pianeta Fresco*, Nr. 1, 1967, [o.S.].

Dies. Le stanze vuote e i gazebi, in: *Domus*, Nr. 462, 1968, S. 51–53.

Dies. Stand Archizoom alla XIV. Triennale, in: *Domus*, Nr. 466, 1968, S. 35.

Dies. Il teatro impossibile, in: *Pianeta Fresco*, Nr. 2–3, 1968, [o.S.].

Dies. New York 7000 Km [Concorso per la Fortezza da Basso a Firenze], in: *Casabella*, Nr. 336, 1969, S. 33.

Dies. Concorso per il Padiglione Italiano alla Esposizione Universale di Osaka, in: *Domus*, Nr. 471, 1969, S. 1–3.

Dies. [Intervento sul] Dibattito sulla Triennale del 1968, in: *Casabella*, Nr. 333, 1969, S. 44–45.

Dies. Architettonicamente, in: *Casabella*, Nr. 334, 1969, S. 36–41.

Dies. Discorso per immagini, in: *Domus*, Nr. 481, 1969, S. 46–48.

Dies. Relazione al convegno ›Utopia e/o Rivoluzione‹, in: *Marcatrè*, Nr. 50–55, 1969, S. 96–103.

Dies. Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli, in: *Casabella*, Nr. 350–351, 1970, S. 43–52.

Dies. Archizoom, in: *Architectural Design*, Nr. 7, 1970, S. 330–331.

Dies. Firenze: Università, in: *Casabella*, Nr. 358, 1971, S. 12–13.

Dies. Utopia della qualità, utopia della quantità, in: *in*, Nr. 1, 1971, S. 30–35.

Dies. No-Stop City. Residential Parkings. Climatic Universal Sistem, in: *Domus*, Nr. 496, 1971, S. 49–55.

Dies. La distruzione degli oggetti, in: *in*, Nr. 2–3, 1971, S. 4–13.

Dies. [Intervento], in: *NAC. 52 Interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari*, Nr. 8–9, Sonderausgabe, hrsg. v. Vergine, Lea, 1971, S. 9–11.

Dies. Distruzione e riappropriazione della città, in: *in*, Nr. 5, 1972, S. 3–23.

Dies. La città amorale, in: *in*, Nr. 7, 1972, S. 27.

Dies. Progetto per il concorso per l'Università di Firenze, in: *Domus*, Nr. 509, 1972, S. 10–12.

Branzi, Andrea. La gioconda sbarbata. Il ruolo dell'avanguardia, in: *Casabella*, Nr. 363, 1972, S. 27–33 [Englisch S. 33].

Ders. L'africa è vicina. Il ruolo dell'avanguardia, in: *Casabella*, Nr. 364, 1972, S. 31–37 [Englisch S. 37–38].

Ders. Abitare è facile. Il ruolo dell'avanguardia, in: *Casabella*, Nr. 365, 1972, S. 35–40 [Englisch S. 40, 47].

Ders. Tempo morto, in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 36–37.

[Ders.] 1966 Luna Park permanente a Prato (Tesi di Laurea di Andrea Branzi, relatore prof. Domenico Cardini), in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 37.

[Morozzi, Massimo]. 1967 ›Centro Culturale dentro il Castello dell'Imperatore a Prato, in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 38.

[Ders.] 1968. ›Centro di Cospirazione eclettica‹ (Stand alla XIV Triennale di Milano), in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 39.

[Ders.] 1968 ›Gazebo‹ (Mostra al Mana Art Market di Roma), in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 40.

Ders. Global Tools. Radical Notes n. 7, in: *Casabella*, Nr. 377, 1973, S. 8.

Ders. Global Tools. Tipologia didattica, in: *Casabella*, Nr. 378, 1973, S. 44–48.

Ders. Gazebo, in: *Space Design*, Nr. 119, 1974, S. 20–25.

Ders. Dream Beds, in: *Space Design*, Nr. 119, 1974, S. 29–30.

Natalini, Adolfo. Spazio di coinvolgimento e arti figurative, in: *Casabella*, Nr. 326, 1968, S. 34–36; wieder abgedruckt unter: Arti visive e spazio di coinvolgimento, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 23–25.

Ders./Savioli, Leonardo. Spazio di coinvolgimento, in: *Casabella*, Nr. 326, 1968, S. 32–45.

Ders. Monstrum [Concorso per la Fortezza da Basso a Firenze], in: *Casabella*, Nr. 336, 1969, S. 39.

Ders./Torald di Francia, Cristiano. Dall'industria al tecnomorfismo, in: *Necropoli*, Nr. 6–7, 1969–1970, S. 13–26.

Ders. Italy: The new domestic landscape, in: *Architectural Design*, Nr. 8, 1972, S. 469.

Ders. Presentazione/Descrizione/Dichiarazione, in: *Sottsass & Superstudio: Mindscape. Design Quarterly. Special issue*, 1973; wieder abgedruckt in: *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978, [o.S.]; erneut abgedruckt in: Natalini, Adolfo (Hrsg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979, S. 4.

Ders. *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979.

Superstudio. Tre architetture nascoste, in: *Domus*, Nr. 473, 1969, S. 24–29.

Dies. Design d'invenzione e design d'evasione, in: *Domus*, Nr. 475, 1969, S. 28–33.

Dies. Progetti e pensieri, in: *Domus*, Nr. 479, 1969, S. 38.

Dies. Un viaggio nelle regioni della ragione, in: *Domus*, Nr. 479, 1969, S. 39–40.

Dies. Progetto di una ›macchina per vacanze‹ a Tropea, in: *Domus*, Nr. 479, 1969, S. 41–42; wieder abgedruckt unter: Ferienmaschine in Kalabrien, in: *Trigon '69*, Katalog der Ausstellung Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969, [o.S.].

Dies. Sistemazione della Fortezza da Basso a Firenze: Concorso, in: *Domus*, Nr. 479, 1969, S. 43.

Dies. Modell einer totalen Urbanisation, in: *Trigon '69*, Katalog der Ausstellung Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969, [o.S.].

Dies. Discorso per immagini, in: *Domus*, Nr. 481, 1969, S. 44–45 [Auszug]; vollständig wieder abgedruckt unter: Da: ›Il monumento continuo‹ un modello architettonico di urbanizzazione totale – 1969, in: Natalini, Adolfo (Hrsg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979, S. 9.

Dies. Lettera da Graz, in: *Domus*, Nr. 481, 1969, S. 49–54.

Dies. Superstudio, in: *Architectural Design*, Nr. 4, 1970, S. 171–172.

Dies. Deserti naturali e artificiali. Il monumento continuo. Storyboard per un film, in: *Casabella*, Nr. 358, 1971, S. 18–22.

Dies. L'architettura riflessa, in: *Casa Vogue*, Nr. 6, 1971 sowie in: *Casabella*, Nr. 363, 1972, Titelblatt u. [S. 1]; wieder abgedruckt in: Dies. *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978, [o.S.].

Dies. Dai cataloghi del Superstudio: Istogrammi, in: *Domus*, Nr. 497, 1971, S. 46; wieder abgedruckt unter: Istogrammi d'architettura, 1969, in: Natalini, Adolfo (Hrsg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979, S. 7.

Dies. La distruzione degli oggetti, in: *in*, Nr. 2–3, 1971, S. 15–25.

Dies./9999. *S-Space*, Katalog zum Seminar ›Festival No. 1‹, Space Electronic, Florenz, 9.–11. November 1971, Florenz 1971.

Dies. Twelve cautionary tales for Christmas, in: *Architectural Design*, Nr. 12, 1971, S. 737–742 [ital. Le dodici città ideali, in: *Casabella*, Nr. 361, 1972, S. 45–55].

Dies. Description of the Microevent/Microenvironment, in: Ambasz, Emilio (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung am Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society; Florenz: Centro Di, 1972, S. 242–251.

Dies. Dal suo libro degli esorcismi Superstudio ha estratto per voi 6 salvataggi di centri storici italiani. Propiziatori alla fortuna delle vostre città, in: *in*, Nr. 5, 1972, S. 4–13.

Dies. Superstudio presenta l'architettura interplanetaria, in: *Casabella*, Nr. 364, 1972, S. 46–48.

Dies. Utopia Antiutopia Topia, in: *in*, Nr. 7, 1972, S. 42.

Dies. Technomorphus Architecture, in: *Perspecta*, Nr. 13–14, 1972, S. 303–315.

Dies. Dal Catalogo degli Istogrammi la serie ›misura‹, in: *Domus*, Nr. 517, 1972, S. 36–38.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Vita, respektive: Supersuperficie, in: *Casabella*, Nr. 367, 1972, S. 15–26; wieder abgedruckt unter: Supersuperficie/Vita, in: Natalini, Adolfo (Hrsg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979, S. 42–53.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Educazione 1, in: *Casabella*, Nr. 368–369, 1972, S. 100–104.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Educazione 2, in: *Casabella*, Nr. 372, 1972 S. 27–31.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Ceremonia, in: *Casabella*, Nr. 374, 1973, S. 34–41.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Amore, in: *Casabella*, Nr. 377, 1973, S. 30–35.

Dies. Gli atti fondamentali della vita. Cinque storie: Morte, in: *Casabella*, Nr. 380, 1973, S. 43–45.

Dies. Catalogo delle Ville (1968–70), in: *Superstudio*, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978, [o.S.]; wieder abgedruckt in: Pettena, Gianni (Hrsg.). *Superstudio. 1966–1982. Storie, figure, architetture*, Firenze: Electa, 1982, S. 85.

Toraldo di Francia, Cristiano. Il tempo del io, in: Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 35.

8.2 Literatur

AA.VV. Global Tools. Scuola di non-architettura, in: *Casabella*, Nr. 397, 1975, S. 17–19.

Adolfo Natalini *obras y proyectos. 1978–1984*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1985.

Allemann, Beda. *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Neske, 1969.

Alloway, Lawrence. The Arts and the Mass Media, in: *Architectural Design*, London, Februar 1958, S. 84–85; wieder abgedruckt in: Madoff, Steven Henry (Hrsg.). *Pop Art. A critical history*, Berkley, California; London, England: University of California Press, 1997, S. 7–9.

Ders. The development of Pop-art in England, in: Lippard, Lucy R. *Pop art*, London: Thames and Hudson, 1992, S. 27–67 (Originalausgabe 1966).

Amaya, Mario. *Pop as Art – A survey of the new super realism*, London: Studio Vista, 1965.

Ambasz, Emilio (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society; Florenz: Centro Di, 1972.

Ders. Introduction, in: ders. (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung am Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society, Florenz: Centro Di, 1972, S. 139–153.

Andrea Branzi. *Luoghi. The complete works*, Berlin: Ernst & Sohn, 1992.

Angelis, Almerico de. Anti-design, in: *Op. cit.*, Nr. 26, 1973, S. 224–281.

Les années pop, Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Editions Centre Pompidou, 2001.

Les années Pop. Connaissance des arts, Numéro hors-série (H. S., 163), Paris: Société Française de Promotion Artistique, 2001.

Architecture instantanée. Nouvelles Acquisitions, hrsg. v. Guiheux, Alain, Paris: Editions du Centre Pompidou, 2000.

Architettura italiana 1960-1979 (ArQ, Bd. 18), hrsg. v. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Red.: Roberto Spadea, Neapel: Electa, 2002.

Argan, Carlo Giulio. *L'arte moderna 1770–1970*, Florenz: Sansoni, 1970.

Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, London: Faber and Faber, 1956 (Originalausgabe: Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1954).

Ders. *Visual thinking*, London: Faber and Faber, 1970.

»antropologia«, in: *Vocabolario della lingua italiana*, Bd. 1, hrsg. v. Istituto della enciclopedia italiana, Rom, Mailand: Arti Grafiche Ricordi, 1986, S. 223.

»antropologia, antropologia culturale, antropologia sociale«, in: *Grande dizionario italiano dell'uso*, Bd. 1, hrsg. v. Tulio de Mauro, Turin: UTET, 1999, S. 343.

ArchiLab's urban experiments. Radical architecture, art and the city, Katalog der Ausstellung am Mori Art Museum Tokio, hrsg. v. Brayer, Marie-Ange/Migayrou, Frédéric/Nanjo, Fumio, London: Thames & Hudson, 2005.

Architectures expérimentales 1950–2000. Collection du FRAC Centre, Katalog der Ausstellung am FRAC Orléans, commissaires: Brayer, Marie-Ange/Migayrou, Frédéric, Orléans: HYX, 2003.

Architectures non standard, Katalog der Ausstellung am Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, commissaires: Migayrou, Frédéric/Mennan, Zeynep, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003.

Architecture radicale, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001.

Austriennale, Besprechung in: *The Architectural Forum*, Nr. 37, 1968, S. 40–43.

Austriennale, Österreichs Beitrag zum Triennale-Thema »Die große Zahl«, Kommentar in: *Bauwelt*, Nr. 37, 1968, S. 1159.

Austriennale, Kommentar zum österreichischen Beitrag an der Triennale di Milano, 1968, in: *Architectural Review*, Nr. 860, 1968, S. 304.

Avanguardia e cultura popolare, Ausstellungskatalog, Florenz: Centro Di, 1975.

Averlino, Antonio. *Trattato di Architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, hrsg. v. Finoli, Anna Maria/Grassi, Liane, Mailand: Ed. Il Polifilo, 1972.

Bacciardi/Caponetto/Di Cristina/Fracassi/Pizziccolo. Firenze motivi di crisi e discorso ai nuovi studenti, in: *Casabella-Continuità*, Nr. 287, 1964, S. 40–43.

- Bakema, Jacob Berend. Schindler spel med de riumte, in: *Forum*, Nr. 8, 1961, S. 253–263.
- Banham, Reyner. *Design by Choice*, hrsg. v. Sparke, Penny, London: Academy Editions, 1981.
- Ders. *Megastructure. Urban futures of the recent past*, London: Thames & Hudson, 1976.
- Barrett, Cyril. *Op Art*, Köln: DuMont Schauberg, 1974 (Originalausgabe: *An introduction to Optical Art*, London: Studio Vista, New York: E. P. Dutton & Co. 1971).
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1953.
- Ders. *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957.
- Ders. *Elements de sémiologie*, Paris: Seuil, 1964.
- Ders. Semiologia e urbanistica, in: *Op. cit.*, Nr. 10, 1967, S. 7–17.
- Ders. *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. v. Scheffel, Helmut, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Becattini, Massimo (Hrsg.). *Leonardo Savioli*, Florenz: Uniedit, 1974.
- Befragung der Realität, Bildwelt heute: documenta 5*, Ausstellungskatalog zur documenta, Kassel: documenta, 1972.
- Behler, Ernst. *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Ders. Nietzsches Auffassung der Ironie, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 4, 1975, S. 1–35.
- Ders. Ironie, in: Ueding, Gert (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1992, S. 599–624.
- Ders. *Ironie und literarische Moderne*, München u.a.: Schöningh, 1997.
- Bellini, Federico. Toscana, Emilia, Romagna, Marche, in: Dal Co, Francesco (Hrsg.). *Il Secondo Novecento*, Mailand: Electa, 1997, S. 154–175.
- Belluzzi, Amedeo/Conforti, Claudia. *Architettura Italiana 1944–1994*, überarb. u. erweit. Ausgabe, Bari: Laterza, 1994 (Originalausgabe: *Architettura Italiana 1944–1984*, Bari: Laterza, 1985).
- Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*, Bari: Laterza, 1960.
- Ders. 1969: La crisi stabilizzata e la riforma rimandata, in: *Sette giorni*, Nr. 96, 13.04.1969; wieder abgedruckt in: ders. *Le avventure della città* (Universale Laterza, Bd. 237), Bari: Laterza, 1973, S. 183–186.
- Ders. *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Bari: Laterza, 1972 (Originalausgabe 1968).
- Ders. *Le avventure della città* (Universale Laterza, Bd. 237), Bari: Laterza, 1973.

Ders. *Ultimo capitolo dell'architettura moderna*, Bari: Laterza 1985.

Ders. *Storia della città*, Bari: Laterza, 1986 (Originalausgabe 1975).

Ders. *Le origini dell'urbanistica moderna*, Bari: Laterza, 1989 (Originalausgabe 1963).

Ders. *Introduzione all'architettura*, Bari: Laterza, 1990 (Originalausgabe 1966).

Ders. *La cattura dell'infinito*, Bari: Laterza, 1991.

Ders. *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Rom, Bari: Laterza, 1998.

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2: 1. u. 3. Fassung sowie Bd. 7.1: 2. Fassung, hrsg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, u. Mitw. von Adorno, Theodor Wiesengrund/Sholem, Gershom, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 431–470 (1.), S. 471–508 (3.), S. 350–384 (2.) (Originalausgabe 1974).

Ders. Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hrsg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, u. Mitw. von Adorno, Theodor Wiesengrund/Sholem, Gershom, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 691–704 (Originalausgabe 1974).

Biemel, Walter. Pop-Art und Lebenswelt, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 40, 1971, S. 194–214; wieder abgedruckt in: Biemel, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2 (Schriften zur Kunst), Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996, S. 67–115.

Biesterfeld, Wolfgang. *Die literarische Utopie*, 2. überarb. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1982.

Ders. (Hrsg.). *Utopie*, Stuttgart: Reclam, 1985.

Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959.

Boatto, Alberto. *Pop art in USA*, Mailand: Lerici, 1967.

Börnsen-Holtmann, Nina. *Italian Design*, Köln: Taschen, 1994.

Bonfanti, Ezio (Hrsg.). *Architettura Razionale*, Katalog der XV. Triennale di Milano, Mailand: Franco Angeli, 1973.

Borsi, Franco. *Architecture et Utopie*, aus d. Ital. übers. v. Daniel Arasse, Paris: Hazan, 1997.

Etienne Louis Boullée. *Architettura: Saggio sull'arte*, übers. u. Einf. von Rossi, Aldo, Padua: Marsilio, 1967.

Branzi, Andrea. Introduzione, in: Navone, Paola/Orlandoni, Bruno. *Architettura Radicale* (Documenti di Casabella), Mailand: Segrate, 1974, S. 13.

Ders. Global Tools. Scuola di non-architettura, in: *Casabella*, Nr. 397, 1975, S. 17–19.

Ders. (Hrsg.). *Il design italiano negli anni '50*, Mailand: Electa, 1979.

Ders. *Moderno Postmoderno Millenario*, Turin: Studio Forma, 1980.

Ders. *Merce e Metropoli*, Palermo: Edizioni Epos, 1983.

Ders. *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Mailand: Idea Books, 1984.

Ders. *Animali domestici: lo stile neo-primitivo*, Mailand: Idea Books, 1987.

Ders. *Pomeriggi alla media industria*, Mailand, Idea Books, 1988.

Ders./Burkhardt, François. *Formes des métropoles. Nouveaux designs en Europe*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.

Ders. Citizen Office – eine Einleitung, in: Brandes, Uta. *Citizen Office. Ideen und Notizen zu einer neuen Bürowelt*, Göttingen: Steidl, 1994.

Ders. Die Prophezeiungen der Radikalen Architektur, in: *Die Utopie des Design*, München: Kunstverein München, 1994 [ital. Le profezie dell'Architettura Radicale, unveröff. Typoskript, Mailand, 1992].

Ders. *Il design italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996.

Ders. Stadt ohne Architektur, in: *Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt*, Köln: DuMont, 1998, S. 69–71.

Ders. *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Mailand: Baldini & Castoldi, 1999.

Ders. L'architecture c'est moi, in: *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 16–25.

Ders. La technique Povera, in: *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 148–151.

Ders. Global Tools, in: *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung am Institut d'Art Contemporain – IAC, commissaires: Maubant, Jean Louis/Migayrou, Frédéric, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 244–249.

Ders. Notes on No-Stop City: Archizoom Associates 1969–72, in: Schaik, Martin, van/Mácel, Otakar (Hrsg.). *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–1976*, München: Prestel, 2005, S. 177–182.

Brede, Rüdiger. *Aussage und Discours. Untersuchungen zur Discours-Theorie bei Michel Foucault*, Frankfurt a. M. u.a.: Lange, 1985.

Breschi, Alberto. Il valore dell'utopia nella progettazione architettonica, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 155–157.

Brunetti, Fabrizio. *Leonardo Savioli Architetto* (Universale di architettura, Bd. 52), Bari: Edizioni Dedalo, 1982.

- Burns, Jim. *Arthropods*, London: Praeger/Phaidon, 1972.
- Byvanck, Valentijn (Hrsg.). *Superstudio. The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005.
- Capolei, Francesco/Capolei, Gianfranco/Cavalli, Manlio/Cintoli, Claudio. Le ragioni di un arredamento. Piper Club, in: *Marcatrè*, Nr. 16–18, 1965, S. 114–115.
- Carroll, Paul. *Proposals for Monuments and Buildings 1965–1969*, Chicago: Big Table Publishing Company, 1969.
- Catalogo della XXXII. Biennale di Venezia*, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1964.
- Catalogo della XXXIII. Biennale di Venezia*, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1966.
- Celant, Germano. Critica come evento, in: *Casabella*, Nr. 330, 1968, S. 54–55.
- Ders. Senza titolo, in: *Domus*, Nr. 496, 1971, S. 47–48.
- Ders. Senza titolo, in: *in*, Nr. 2–3, 1971, S. 76–81.
- Ders. Radical Architecture, in: Ambasz, Emilio (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung am Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society; Florenz: Centro Di, 1972, S. 380–387.
- Ders. Sulla scena dello S-Space, in: *Domus*, Nr. 509, 1972, S. 45.
- Ders. Claes Oldenburg and the Feeling of Things, in: *Claes Oldenburg: An Anthology*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D.C., und des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, New York: Guggenheim Publications, 1995, S. 12–31.
- Choay, Françoise. *L'urbanisme: utopies et réalités. Une anthologie*, Paris: Seuil, 1965.
- Cicero, Marcus Tullius. *M. Tulli Ciceronis Rhetorica, Tomus I, Libros de oratore tres continens* (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxford: Oxford University Press, 1988 (Originalausgabe 1902).
- Ciucci, Giorgio. *L'architettura italiana oggi. Raconto di una generazione*, Rom u.a.: Laterza, 1989.
- Ders./Dal Co, Francesco. *Architettura italiana del Novecento. Atlante*, Mailand: Electa, 1993 (Originalausgabe 1991).
- Claes Oldenburg. Large Scale Projects 1977–80*, New York: Rizzoli, 1980.
- Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964–1990*, New York: Rizzoli, 1991.
- Claes Oldenburg. Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, New York: The Monacelli Press, 1994.

Claes Oldenburg. *The Multiple Store*, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London: Hayward Gallery, 1996.

Coates, Nigel. *The discourse of Events*, London: Architectural Association Press, 1983.

Colqhoun, Alan/Sartogo, Piero. Invenzione gioca produzione. Indicazioni nel Movimento Moderno ad una possibile progettazione per componenti, in: *Casabella*, Nr. 352, 1970, S. 28–31.

Conforto, Gina/de Giorgi, Gabriele/Muntoni, Alessandra/Pazzaglini, Marcello. *Il dibattito architettonico in Italia 1945–1975*, Rom: Bulzoni Editore, 1977.

Contemporanea, Katalog zur Ausstellung, Parcheggio di Villa Borghese, Rom u.a.: Centro Di, 1974.

Gilberto Corretti. *Professione Designer*, Katalog zur Design-Ausstellung, hrsg. v. Assessorato alla Cultura. Centro Comunale per l'Arte Contemporanea, Comune di Montecatini Terme, Florenz: Alinea, 1993, [o.S.].

Corretti, Gilberto. Il progetto in un paese che cambia, in: Branzi, Andrea. *Il design italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996, S. 21–29.

Ders. I limiti dello sviluppo, in: Branzi, Andrea. *Il design italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996, S. 151–157.

Cremonini, Lorenzino. L'uso della luce in architettura, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 27–30.

Cresti, Carlo. *Appunti storici e critici sull'architettura italiana dall 1900 ad oggi*, Florenz: Electa, 1971.

Crispoliti, Enrico (Hrsg.). *Immaginazione megastrutturale dal Futurismo a oggi*, Katalog der 38. Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978.

Crosby, Theo. *How to play the environment game*, London: Penguin Books, 1973.

Dal Co, Francesco/Polano, Sergio. *Italian Architecture 1945–85* (a + u extra edition), Tokyo: a + u Publishing Co., 1988.

Dal Co, Francesco/Tafari, Manfredo. *Architettura Contemporanea*, Mailand: Electa, 1976.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.

Dario Bartolini. *Acque. Meridiane*, Katalog der Ausstellung in der Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Pistoia: Maschietto & Musolino, 2001.

Design by circumstance, Katalog zur Ausstellung im Clocktower in New York, New York: Arcolade Book, 1981.

Dethier, Jean/Guiheux, Alain. *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994.

Dezzi Bardeschi, Marco (Hrsg.). *Italian Architecture 1965–1970. Second itinerant triennial exhibition of contemporary Italian architecture*, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente IsMEO, Rom u.a.: Giorgi & Gambi, 1973.

Dierse, Ulrich. Utopie, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel: Schwabe & Co., 2001, S. 510–524.

Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin: Merve, 1978.

Eco, Umberto. *Opera Aperta*, Mailand: Bompiani, 1976 (Originalausgabe 1962).

Eliav-Feldon, Miriam. *Realistic Utopias. The Ideal Imaginary Societies of the Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

Engels, Friedrich. Ernst Moritz Arndt. Von F. Oswald (1841), in: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 3, hrsg. v. Institut für Marxismus – Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin: Dietz, 1972, S. 210–222.

»estraneo«, in: Battaglia, Salvatore. *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. 5, Turin: Unione Tipografica – Editrice Torinese, 1968, S. 460.

»etnologia«, in: *Vocabolario della lingua italiana*, Bd. 1, hrsg. v. Istituto della enciclopedia italiana, Rom u.a.: Arti Grafiche Ricordi, 1986, S. 349.

»etnologia«, in: *Grande dizionario della lingua italiana moderna*, Bd. 1, Cernusco sul Naviglio (Mi): Garzanti, 1998, S. 1142.

Ewald, François/Waldenfels, Bernhard. *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

Faggi, Caterina. Hans Hollein, in: Pettena, Gianni (Hrsg.). *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Ausstellungskatalog der Architekturbieniale Venedig 1996, Florenz: Il Ventilabro; Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1996, S. 292.

Felderer, Brigitte (Hrsg.). *Wundermaschine. Welterfindung*, Wien u.a.: Springer, 1996.

Fioretti, Franco. *Archizoom e Superstudio. Protagonisti dell'Architettura Radicale. Firenze 1966–1972*, Mag. phil. Venedig 1999/2000 (unveröff. Typoskript, 2000).

Fishman, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard. Frank Lloyd Wright. Le Corbusier*, Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1994 (Originalausgabe 1982).

Flam, Jack. *Robert Smithson. The collected writings*, überarb. u. erw. Aufl., Berkeley, California: University of California Press, 1996.

Fludd, Robert alias de Fluctibus, Robertus. *Utrisque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia In duo volumina secundum Cosmi differentiam divisa. Tomus Secundus De Supernaturali, Naturali, Praeternaturali Et Contranaturali Microcosmi historia, in tractatus tres distributa*, Oppenheim: Johannes-Theodor de Bry, 1619.

Foucault, Michel. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1961.

Ders. *La naissance de la clinique*, Paris: Gallimard, 1963.

Ders. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966.

Ders. *Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

Ders. *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.

Ders. *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1. Der Wille zum Wissen* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 716), übers. v. Raulff, Ulrich und Seitter, Walter, 8. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A critical history* (World of Art), durchges. u. erw. Ausg., London: Thames and Hudson, 1985 (Originalausgabe 1980).

Frank, Manfred. Zum Diskursbegriff bei Foucault, in: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 25–44.

Das neue Frankfurt/Die neue Stadt (1926–1934) mit ergänzenden Beiträgen von den CIAM-Kongressen Frankfurt a. M. (1929) und Brüssel (1930), bearb. v. Rodriguez-Lores, Juan e. a., Aachen: Lehrstuhl für Planungstheorie der RWTH Aachen, 1977.

G. P. Frassinelli. *Superstudio. Architectuurontwerpen van G. P. Frasinelli (>Superstudio< Florence)*, Katalog der Van Rooy Galerie i.s.m. Stichting Bolhuis, 1983.

Freytag, Wiebke. Allegorie, Allegorese, in: Ueding, Gert (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1992, S. 330–393.

Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Graziani, Ron. *Robert Smithson and the American landscape* (Contemporary artists and their critics), Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Germer, Stefan/Preiss, Achim (Hrsg.). *Giuseppe Terragni 1904–1943. Moderne und Faschismus in Italien*, München: Klinkhardt & Biermann, 1991.

Geschichte/Geschichtsschreibung/Geschichtsphilosophie, in: Krause, Gerhard/Müller Gerhard (Hrsg.). *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 1984, S. 565–698.

Ghirardo, Diane. *Architecture after Modernism*, London u.a.: Thames and Hudson, 1996.

Giacomoni, Silvia/Marcolli, Attilio. *Designers italiani*, Mailand: Idea libri, 1998.

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941.

Glenn, Constance W. American pop art: A prologue, in: Livingstone, Marco (Hrsg.). *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 26–29.

Global Tools, Mailand: Ed. L'uomo e l'arte, 1974.

Godwin, Joscelyn, *Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*, London: Thames and Hudson, 1979.

Gregotti, Vittorio. *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860–1980*, Mailand: Electa, 1982.

Guiheux, Alain (Hrsg.). *Architecture Instantanée*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000.

Haggart, Bruce. Italian Trip, in: *Architectural Design*, Nr. 4, 1972, S. 201–202.

Hamilton, Richard. Letter to Peter and Alison Smithson, in: Morphet, Richard (Hrsg.). *Richard Hamilton*, Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery London, London: Tate Gallery, 1970, S. 31.

Haskell, Barbara. *Claes Oldenburg: Object into Monument*, Katalog der Ausstellung im Pasadena Art Museum, California: Pasadena Art Museum, Los Angeles: The Ward Ritchie Press, 1971.

Henri, Adrian. *Environments and Happenings*, London: Thames and Hudson, 1974.

Hobbs, Robert. *Robert Smithson. A retrospective view*, Katalog der Ausstellung der 40. Biennale di Venezia, 1982 und des Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1982.

Hollein, Hans. Absolute Architektur, verfasst 1962, veröffentlicht im Katalog der Ausstellung, Wien 1963; wieder abgedruckt in: Conrads, Ulrich (Hrsg.). *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Bauwelt Fundamente), Braunschweig u.a.: Vieweg & Sohn, 1981, S. 174–175.

Ders. Städte – Brennpunkte des Lebens, in: *Der Aufbau*, Nr. 3–4, 1963, S. 114–118.

Ders. Absolute Architecture [Auszug], in: Esherick, Joseph. Forms and Design by Hans Hollein and Walter Pichler, in: *Arts and Architecture*, Nr. 8, 1963, S. 14–15.

Ders. Pueblos, in: *Der Aufbau*, Nr. 9, 1964, S. 369–377.

Ders. Zukunft der Architektur, in: *Bau*, Nr. 1, 1965, S. 8–11.

Ders. Technik, in: *Bau*, Nr. 2, 1965, S. 40–54.

Ders. Background USA, in: *Bau*, Nr. 5–6, 1965, S. 127–135.

Ders. IDEA – International Dialogue of Experimental Architecture, in: *Architectural Design*, Nr. 6, 1966, S. 312.

Ders. Alles ist Architektur, in: *Bau*, Nr. 1–2, 1968, S. 2–34.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor Wiesengrund. *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1986 (Originalausgabe: New York: Social Studies Association, 1944; ital. *Dialettica dell'illuminismo*, Turin: Einaudi, 1966).

Imperiale, Alicia. *New flatness: Surface tension in digital architecture*, Basel: Birkhäuser, 2000.

Internationales Designzentrum Berlin e. V. (Hrsg.). *Design als Postulat – am Beispiel Italiens*, Katalog der Ausstellung am IDZ Berlin, 1973.

Isozaki, Arata. *The distruction of modern architecture*, Tokio: Bijutsu Shuppausha, 1975.

Japp, Uwe. *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1992 (Originalausgabe 1983).

Jencks, Charles. The Supersensualists Part I, in: *Architectural Design*, Nr. 6, 1971, S. 345–347.

Ders. The Supersensualists Part II, in: *Architectural Design*, Nr. 1, 1972, S. 18–21.

Ders. *Modern Movements in Architecture*, 2. Aufl., London: Penguin Books, 1985.

Joedicke, Jürgen. *Architektur im Umbruch: Geschichte, Entwicklung, Ausblick*, Stuttgart: Krämer, 1980 (überarbeit. und erw. Ausg. v. *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart u.a.: Krämer, 1969).

Ders. *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart*, Stuttgart u.a.: Krämer, 1998 (3. überarb. und erw. Ausg. v. *Architektur im Umbruch*).

Ders./Schirmbeck, Egon (Hrsg.). *Architektur der Zukunft – Zukunft der Architektur*, Internationales Symposium, Stuttgart 17.–19.02.1981, Institut für Grundlagen der modernen Architektur und Entwerfen, Stuttgart: Krämer, 1982.

Jungk, Robert. *Die große Zahl – Herausforderung aus der Zukunft*, Katalog zur Austriennale, Triennale di Milano, Mailand: 1968; wieder abgedruckt in: *Deutsche Bauzeitung*, Nr. 10, 1968, S. 800.

Kaprow, Allan. *Environments and Happenings*, New York: Abrams, 1966.

Kaufmann, Emil. *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia: American Philosophical Society, 1952.

Ders. *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge: Harvard University Press, 1955.

Ders. *Von Ledoux zu Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien u.a.: Passer, 1993.

Kepler, Johannes. *Prodomus Dissertationum Cosmographicum contiens Mysterium Cosmographicum [...]*, Tübingen: Georg Gruppenbach, 1596.

Ders. *Ioannis Kepleri Harmonices Mundi libri V: quorum primus geometricus ... secundus architectonicus ... tertius proprie harmonicus ... quartus metaphysicus, psychologicus et astrologicus ... quintus astronomicus & metaphysicus: appendix habet comparisonem huius*

operis cum harmonices Cl. Ptolemaei libro III cumque Roberti de Fluctibus ... speculationibus harmonicis, operi de macrocosmo & microcosmo insertis, Linz: Gottfried Tampach, 1619.

Klotz, Heinrich. *Architektur: Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1996.

Koenig, Giovanni Klaus. *Difficoltà di una critica semantica dell'architettura*, Florenz: Electa, 1963.

Ders. *Analisi del linguaggio architettonico*, Florenz: Libreria Editrice Fiorentina, 1964.

Ders. *Architettura e Comunicazione*, Florenz: Libreria Editrice Fiorentina, 1969.

Koolhaas, Rem/Zenghellis, Elia. Exodus: o i prigionieri volontari dell'architettura, in: *Casabella*, Nr. 378, 1973, S. 42–45.

Ders. *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, New York: Monacelli, 1978.

Koren, Hanns. Trigon '69, in: *Trigon '69*, Katalog der Ausstellung Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969, [o.S.].

Kremer-Marietti, Angèle. *Michel Foucault. Archéologie et Généalogie*, Paris: Seghers, 1974.

Kruft, Hanno Walter. *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München: Beck, 1989.

Kurnitzky, Horst/Kuhn, Hansmartin (Hrsg.). *Das Ende der Utopie. Herbert Marcuse diskutiert mit Professoren und Studenten an der Freien Universität West-Berlins*, Berlin: Peter von Naiakawski, 1967 [ital. *La fine dell'utopia*, Bari: Laterza, 1968].

Lampugnani, Vittorio Magnago. *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hatje, 1980.

Ders. (Hrsg.). *Maßstäblichkeit von Architektur und Stadt. Eine Diskussion zwischen Architekten, Stadtplanern, Bauhistorikern und Soziologen* [Kolloquium in Fellbach], Mai 1978, Marburg: Jonas, 1980.

Ders. *Architektur unseres Jahrhunderts in Zeichnungen: Utopie und Realität*, Stuttgart: Hatje, 1982.

Ders. (Hrsg.). *L'avventura delle idee nell'architettura 1750–1980*, Katalog zur Internationalen Bauausstellung in Berlin und der XVII. Triennale di Milano, Mailand: Electa, 1985.

Ders. *Architektur und Kultur. Die Ideen und die Formen*, Köln: DuMont, 1986.

Ders./u.a. (Hrsg.). *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Lang, Peter/Menking, William. *Superstudio. Life without objects*, Genf u.a.: Skira, 2003.

La Pietra, Ugo. Architettura Radicale in Italia. Che ne è successo?, in: *Domus*, Nr. 580, 1978, S. 2–5.

- Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*, 2., durchges. Aufl., Tübingen: Narr, 1997.
- Laughier, Marc-Antoine. *Essaye sur l'architecture*, Paris: Duchesne, 1755 (Originalausgabe 1753).
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., München: Max Huber Verlag, 1990 (Originalausgabe 1960).
- Le Corbusier-Saugnier. *Vers une architecture*, Paris: les Editions G. Crès et Cie, [1923].
- Ders. Calendrier d'Architecture, in: *Almanach d'architecture moderne*, Paris: Collection de l'Esprit Nouveau, 1925, S. 6–16.
- Ders. *Une maison – un palais*, Paris: Crès, 1928, S. 36–41.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Universal Bibliothek, Bd. 271), Stuttgart: Reclam, 1987.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté* (Bibliothèque de philosophie contemporaine, Psychologie et Sociologie), Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- Ders. *Tristes Tropiques*, Paris: Plon, 1955.
- Ders. *Anthropologie structurale*, Bd. 1, Paris: Plon, 1958.
- Ders. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962.
- Ders. *Mythologiques: Bd. 1, Le cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964.
- Ders. *Mythologiques: Bd. 2, Du miel aux cendres*, Paris: Plon, 1966.
- Ders. *Mythologiques: Bd. 3, L'origine des manières de table*, Paris: Plon, 1968.
- Ders. *Mythologiques: Bd. 4, L'homme nu*, Paris: Plon 1971.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Marcus/Portmann, Paul R. *Studienbuch Linguistik* (Reihe Germanistische Linguistik; Bd. 121: Kollegbuch), 2. erw. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Lippard, Lucy R. *Pop art*, London u.a.: Thames and Hudson, 1992 (Originalausgabe 1966).
- Livingstone, Marco (Hrsg.). *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991.
- Ders. In glorious techniculture, in: ders. (Hrsg.). *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 12–19.
- Ders. UK Pop: a big sensation, in: ders. (Hrsg.). *Pop art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 146–153.
- Lukàcs, Georg. *L'anima e le forme*, Mailand: Sugar, 1963 [dt. *Die Seele und die Formen*, 1911].

Ders. *Sulla categoria della particolarità*, Rom: Riuniti, 1971 [dt. *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963].

Madoff, Steven Henry (Hrsg.). *Pop Art. A critical history*, Berkeley, California; London, England: University of California Press, 1997.

Ders. Wham! Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and what the critics said, in: ders. (Hrsg.). *Pop Art. A critical history*, Berkeley, California; London, England: University of California Press, 1997, S. XIII–XX.

Maharaj, Sarat. Pop art's pharmacies: kitsch, consumerist objects and signs, in: Livingstone, Marco (Hrsg.). *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 21–23.

Malanga, Gerald. A Conversation with Andy Warhol, in: *The print Collector's Newsletter*, Nr. 6, 1971, S. 125.

Malinowski, Bronislaw. *The family among the Australian Aborigines*, New York: Schocken Books, 1963 (Originalausgabe 1913).

Ders. *Argonauts of the western Pacific*, London: Routledge, 1922.

Ders. *The sexual life of savages in north-western Melanesia*, London: Routledge, 1929.

Ders. *Magic science and religion and other essays*, Garden City, New York: Doubleday 1954 (Originalausgabe 1948).

»mandala«, in: Portoghesi, Paolo (Hrsg.). *Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Bd. 3, Rom: Istituto Editoriale Romano, 1969, S. 472.

Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*, 7. Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann, 1985.

Manno Tolu, Rosalia/Masini, Lara Vinca/Poli, Alessandro. *Leonardo Savioli. Il segno generatore di forma – spazio*, Ausstellungskatalog, Città di Castello: Edimond, 1995.

Marcaccini, Pierluigi. Della metodologia di progettazione, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 17–21.

Marcuse, Herbert. *Reason and revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1954 (Originalausgabe 1941) [ital. *Ragione e rivoluzione*, Bologna: Il Mulino, 1967].

Ders. *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon Press, 1964 [ital. *L'uomo da una dimensione*, Turin: Einaudi, 1968].

Ders. *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965 [ital. *Critica della società repressiva*, Milano: Feltrinelli, 1968].

[Ders.]. *Das Ende der Utopie. Herbert Marcuse diskutiert mit Professoren und Studenten an der Freien Universität West-Berlins*, hrsg. v. Kurnitzky, Horst/Kuhn, Hansmartin, Berlin: Peter von Naiakawski, 1967 [ital. *La fine dell'utopia*, Bari: Laterza, 1968].

Marx, Karl. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung (1844), in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 1, zusammengestellt u. bearb. v. Kliem, Manfred/u.a., Berlin: Dietz 1959, S. 378–391.

Ders. Ökonomische Manuskripte (1857/58), in: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 1.1, hrsg. v. Institut für Marxismus – Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Berlin: Dietz, 1972.

Masini, Lara Vinca. Archifirenze, in: *Domus*, Nr. 509, 1972, S. 40.

Dies. Ipotesi di spazio alternativo, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 3–5.

Dies. (Hrsg.). *Topologia e morfogenesi*, Katalog der 38. Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978.

Dies. Il pianeta architetto. Esperienze, strategie: Radicals e aree limitrofe, in: dies. *Arte Contemporanea*, Bd. 2: *La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Rom: Giunti, 1993, S. 988–1043.

Mendini, Alessandro. Radical Design, in: *Casabella*, Nr. 367, 1972, [S. 1].

Menna, Filiberto. A design for new behaviours, in: Ambasz, Emilio (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung am Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society; Florenz: Centro Di, 1972, S. 405–414.

Merlo, Riccardo. Aspetti delle tecnologie più avanzate: le materiale plastiche e i gonfiabili, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 31–34.

Migayrou, Frédéric. Extensions de la grille, in: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 82, 2002/03, 2003, S. 4–23.

Morus, Thomas. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festinus de optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia*, Löwen, 1516.

Mumford, Eric. *The CIAM discourse on urbanism 1928–1960*, Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2000.

Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*, London: Secker and Warburg, 1942 (Originalausgabe 1938).

Ders. *The city in history. Its origins, its transformations, and its prospects*, London: Secker and Warburg, 1961.

Muntoni, Alessandra. L'architettura radicale, in: Conforto, Gina/de Giorgio, Gabriele/ Mutoni, Alessandra/Pazzagli, Marcello. *Il Dibattito architettonico in Italia 1945–1975*, Rom: Bulzoni, 1977, S. 177–188.

Nardi, Antonio (Hrsg.). *Leonardo Ricci: Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, 1984.

Natalini, Adolfo. Com'era ancora bella l'architettura nel 1966. Superstudio e l'architettura radicale, dieci anni dopo, in: *Spazio Arte*, Nr. 10–11, 1977, S. 6–11; wieder abgedruckt in: Masini, Lara Vinca (Hrsg.). *Topologia e morfogenesi*, Katalog der 38. Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978, S. 27; wieder abgedruckt in: Schaik, Martin, van/Mácel, Otakar (Hrsg.). *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–1976*, München: Prestel, 2005, S. 184–190.

Ders. (Hrsg.). *Superstudio. Storie con figure 1966–73*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Vera Biondi, Florenz, 1979.

Ders. Superstudio in Middelburg: Avant-garde and Resistance, in: Byvanck, Valentijn (Hrsg.). *Superstudio. The Middelburg Lectures*, Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005, S. 25–28.

Navone, Paola/Orlandoni, Bruno. *Architettura Radicale* (Documenti di Casabella), Mailand: Segrate, 1974.

Dies. Il disagio delle avanguardie, in: *Casabella*, Nr. 404–405, 1975, S. 76–79.

Nerdinger, Winfried. Kontinuität und Wandel der Architektur seit den 1960er Jahren, in: Pevsner, Nikolaus. *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. erw. und neugest. Ausgabe, München: Prestel, 1994 (Originalausgabe: *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1943).

Neuer Berliner Kunstverein e.V. (Hrsg.). *Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften*, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, 22.10.–28.11.1982, Hamburg: Himmelheber, 1982.

Oldenburg, Claes. *More Ray Gun Poems*, New York: Judson Gallery, 1960.

Ders. *Ray Gun Poems*, New York: Judson Gallery, 1960.

Ders. *Spicy Ray Gun*, New York: Judson Gallery, 1960.

Ders. *Store Days: Documents from the Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962)*, New York: Something Else Press, 1967.

Ders. *Raw Notes*, hrsg. v. Koenig, Kaspar, Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1973.

Oliva, Achile Bonito. *Il territorio magico*, Firenze: Centro Di, 1972.

Orlandoni, Bruno/Vallino, Giorgio. *Dalla Città al Cucchiaino*, Turin: Studio Forma, 1977.

Osterwold, Tilman. Die Massenmedien und die Künste, in: *Pop Art*, Köln: Taschen, 1992.

Panofsky, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont, 1975.

Ders. *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln: DuMont, 1980.

Pettina, Gianni (Hrsg.). *Superstudio. 1966–1982. Storie, figure, architetture*, Firenze: Electa, 1982.

Ders. *Hans Hollein. Opere 1960–1985*, Mailand: Idea Books, 1988.

Ders. (Hrsg.). *4 aspetti della ricerca architettonica londinese contemporanea. Nigel Coates, Zaha Hadid, Jenny Lowe, Peter Wilson*, Ausstellungskatalog, Fiesole: Azienda autonoma di soggiorno e turismo, 1982.

Ders. *La città invisibile. Architettura sperimentale 1965/75. La critica e gli scritti del ›radicale‹*, Florenz: Associazione Intercomunale No. 10, Comitato di Gestione Diritto allo Studio (ex Opera Universitaria), 1983.

Ders. (Hrsg.). *Cristiano Toraldo di Francia. Progetti e architetture 1980–88*, Florenz: Electa, 1988.

Ders. (Hrsg.). *Radicals. Architettura e design 1960/75*, Katalog der Architekturbiennale Venedig, Florenz: Il Ventilabro; Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1996.

Ders. (Hrsg.). *Archipelago. Architettura Sperimentale 1959–1999*, Pistoia: Maschietto & Musolino, 1999.

Pfammatter, Ulrich. *Moderne und Macht. ›Razionalismo‹. Italienische Architekten 1942–1972*, Braunschweig: Vieweg, 1996.

Picon, Antoine. *La ville territoire des cyborgs*, Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 1998.

Ders. Les utopies urbaines, entre crise et renouveau, in: *La revue des deux mondes*, [Nr. 4], S. 110–117.

Platon. *Sämtliche Werke*, n. d. Übers. v. Schleiermacher, Friedrich, erg. durch Übers. v. Susemihl, Franz/u.a., hrsg. v. Hülser, Karlheinz, Frankfurt a. M. u.a.: Insel Taschenbuch; Paris: Les Belles Lettres, 1991.

Polano, Sergio/Mulazzani, Marco. *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Mailand: Electa, 1996 (Originalausgabe 1991).

Politics-poetics: das Buch zur documenta X, hrsg. v. documenta und Museum Fridericianum, Stuttgart: Edition Cantz, 1997.

Popper, Frank. *Art, Action and Participation*, London: Studio Vista, 1975.

Poynor, Rick. *Nigel Coates. The City in Motion*, New York: Rizzoli, 1989, S. 16–17.

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, Neuaufl., Paris: Gallimard, 1991–1995.

Quintilian, Marcus Fabius. *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri decem*, Tomus I, liber VI (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxford: Oxford University Press, 1970.

Ders. *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri decem*, Tomus II, liber IX (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxford: Oxford University Press, 1992 (Originalausgabe 1970).

Raggi, Franco. Radical Design – Tendenzen der Designer-Avantgarde Italiens, in: Internationales Designzentrum Berlin e. V. (Hrsg.). *Design als Postulat – am Beispiel Italiens*, Katalog der Ausstellung am IDZ Berlin, 1973, S. 80–103.

Ders. Radical Story, in: *Casabella*, Nr. 382, 1973, S. 37–45.

Rattazzi, Cristina. *Andrea Branzi. Militanza tra teoria e prassi* (Ricerche di tecnologie dell'architettura), Mailand: Franco Angeli, 1997.

Reynolds, Ann. *Robert Smithson – learning from New Jersey and elsewhere*, Cambridge, Mass.: MIT, 2003.

Ricci, Leonardo. *Anonymus*, New York: Braziller, 1962 [ital. *Anonymo del XX Secolo*, Mailand: Il Saggiatore, 1965].

Ders. Presentazione, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 1–2.

Roberts, Jennifer L. *Mirror-travels – Robert Smithson and history*, New Haven: Yale University Press, 2004.

Rose, Barbara. *Claes Oldenburg*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, New York: The Museum of Modern Art, 1970.

Rosenthal, Mark. »Unbridled Monuments«: or, How Claes Oldenburg set out to Change the World, in: *Claes Oldenburg: An Anthology*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D.C., und des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, New York: Guggenheim Publications, 1995, S. 254–263.

Rossi, Aldo. *L'architettura della città*, Padua: Marsilio, 1966.

Rouillard, Dominique. Radical Architettura, in: *Tschumi. Une architecture en projet: Le Fresnoy*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, S. 90–91.

Dies. Archizoom, in: Dethier, Jean/Guiheux, Alain (Hrsg.). *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994, S. 432–433.

Dies. Superstudio, in: Dethier, Jean/Guiheux, Alain (Hrsg.). *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994, S. 434–435.

Dies. Stops/No-Stop City, in: *La Place dans l'espace urbain (Cahiers paysage et espaces urbaines*, Nr. 5), hrsg. v. Ecole Regionale des Beaux-arts de Rennes, Ecole d'Architecture de Bretagne, Rennes: Presses Universitaires Rennes, 1996, S. 8–17.

Dies. *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950–1970*, Paris: Éditions de la Villette, 2004.

Rowe, Colin/Koetter, Fred. *Collage City*, 3. Ausg., Cambridge u.a.: MIT Press, [1980] (Originalausgabe 1976).

Rublowsky, John. *Pop art*, New York: Basic Books, 1965.

Rudofsky, Bernhard. *Architecture without Architects*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 1964.

La Sacra Bibbia. Nella versione riveduta sui testi originali, hrsg. v. Casa della Bibbia [di] Ginevra [e] Genua, Bern: Wyss, 1968.

La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento, hrsg. v. Libreria Sacre Scritture, Roma, Cambridge: University Printing House, 1974.

Samonà, Giuseppe. *L'urbanistica e l'avvenire della città* (Biblioteca Universale Laterza), Bari: Laterza, 1985 (Erstausgabe: Biblioteca di Cultura Moderna, Bari: Laterza, 1959).

Santi, Danilo. *Architettura e struttura. Premesse per un'analisi delle tipologie strutturali*, in: Savioli, Leonardo (Hrsg.). *Ipotesi di Spazio*, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 18–21.

Santini, Pier Carlo. *Giovani studi d'architettura a Firenze*, in: *Ottagono*, Nr. 27, 1972, S. 62–69.

Santojanni, Vittorio (Hrsg.). *Adolfo Natalini*, Florenz: Alinea, 2000.

Savi, Vittorio. *Adolfo Natalini* (Documenti di architettura), Mailand: Electa, 1996.

Savioli, Leonardo. *Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio*, in: *Casabella*, Nr. 326, 1968, S. 32–34; wieder abgedruckt in: ders. (Hrsg.). *Ipotesi di spazio*, Ausstellungskatalog, Florenz: Giglio & Garisenda, 1972, S. 7–9.

Leonardo Savioli. Grafico e architetto, Katalog der Ausstellung im Palazzo del Podestà, Faenza, hrsg. v. Comune di Faenza, Florenz: Centro Di, 1982.

Schaik, Martin van/Mácel, Otakar (Hrsg.). *Exit Utopia. Architectural provocations, 1956–76*, IHAU – TU Delft, München: Prestel, 2005.

Scheps, Marc. Vorwort, in: Livingstone, Marco (Hrsg.). *Pop art*, München: Prestel-Verlag, 1994, S. 7 (erw. dt. Ausg. von ders. *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991).

Schlegel, Friedrich. *Athenäumsfragmente*, in: Behler, Ernst/u.a. (Hrsg.). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, München u.a.: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, S. 165–255.

Ders. *Lyceumsfragmente*, in: Behler, Ernst/u.a. (Hrsg.). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, München u.a.: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, S. 147–163.

Ders. *Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, in: Behler, Ernst/u.a. (Hrsg.). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 10, München u.a.: Schöningh; Zürich: Thomas, 1969, S. 309–534.

Schober Herber/Rentschler, Ingo. *Das Bild als Schein der Wirklichkeit*, München: Moos, 1972.

Scolari, Massimo. Avanguardia e nuova architettura, in: Bonfanti, Ezio (Hrsg.). *Architettura Razionale*, Katalog der XV. Triennale di Milano, Mailand: Electa, 1973, S. 153–187; wieder abgedruckt in: Branzi, Andrea. *Il design italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996, S. 421–423.

Seitz, William C. *The Responsive Eye*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art, 1965.

Seta, Cesare de. *Architetti Italiani del Novecento*, 2. erw. Aufl., Rom u.a.: Laterza, 1987.

Robert Smithson, Publikation zur Ausstellung im Museum of Contemporary Art, organisiert von Tsai, Eugenie mit Butler, Cornelia, Los Angeles u.a.: University of California Press, 2004.

Robert Smithson – spiral jetty. *The fictions, false realities*, m. Beitr. v. Baker, George/u.a., hrsg. v. Cooke, Lynne/u.a., Berkeley: University of California Press, 2005.

[Sottsass, Ettore, jr.]. Gli Archizoom: Nuovi mobili, in: *Domus*, Nr. 455, 1967, S. 37–42.

Ders. Ancora gli Archizoom, in: *Domus*, Nr. 462, 1968, S. 50.

Sperber, Dan/Wilson, Deirdre. Les ironies comme mentions, in: *Poétique*, Nr. 36, 1978, S. 399–412.

Stauffer, Marie Theres. Utopian Reflections – Reflected Utopias. Urban Designs by Archizoom and Superstudio, in: *AA Files*, Nr. 47, 2002, S. 21–36.

Dies. Eine unendliche Stadt: Archizooms No-Stop City (1970–72), in: *Der Architekt*, Nr. 9–10, 2005, S. 52–56.

Steinmann, Martin (Hrsg.). *CIAM Internationale Kongresse für Neues Bauen. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Dokumente 1928–30*, Basel u.a.: Birkhäuser, 1979.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2. durchges. u. erw. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1977 (Originalausgabe: 1960).

Superstudio, Katalog In-arch, Rom, Florenz: Centro Di, 1978.

Superstudio. *La moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, Katalog der 38. Biennale di Venezia 1978, Venedig: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978.

Dies./The Moriama Editors Studio (Hrsg.). *Superstudio & Radicals. Japan Interior Design. Special Edition*, Tokyo: Moriama Editors, 1982.

Swenson Gene R. What is Pop Art?, Part I, Interview mit Roy Lichtenstein, in: *ARTnews*, Nr. 7, 1963, S. 25; wieder abgedruckt in: Livingstone, Marco (Hrsg.) *Pop Art*, Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, London: The Royal Academy of Arts, 1991, S. 49 [ital. Intervista di Gene Swenson a Roy Lichtenstein, in: *Marcatré*, Nr. 19–20, 1966, S. 380–384].

Ders. What is Pop Art?, Teil 2, Interview mit James Rosenquist, in: *ARTnews*, Nr. 10, 1964, S. 41–64.

Szondi, Peter. Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: *Euphorion*, Nr. 48, 1954, S. 397–411.

Tafuri, Manfredo. *Teoria e storia dell'architettura*, Bari: Laterza, 1968.

Ders. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza, 1973.

Ders. Design and technological utopia, in: Ambasz, Emilio (Hrsg.). *Italy. The new domestic landscape*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, Greenwich Connecticut: New York Graphic Society; Florenz: Centro Di, 1972, S. 388–404 [ital. Il design e l'utopia tecnologica, in: Branzi, Andrea (Hrsg.). *Il design italiano 1964–1990. Un Museo del Design Italiano*, Mailand: Electa, 1996, S. 408–414].

Ders. *Storia dell'Architettura italiana 1944–1985*, Turin: Einaudi, 1982.

Ders. *Storia dell'Architettura contemporanea*, Bari: Laterza, 1986.

Tempo libero? Leisure free or spare time? Speciale Casabella per il concorso sul tema ›L'architettura e il tempo libero‹ indetto dall'Unione Internazionale degli Architetti per l'XI congresso a Varna (settembre 1972), in: *Casabella*, Nr. 366, 1972, S. 35.

Toraldo di Francia, Cristiano. Superstudio & Radicaux, in: Migayrou, Frédéric (Hrsg.). *Architecture radicale*, Katalog der Ausstellung im Institut d'Art Contemporain – IAC, Villeurbanne, 12.01.–27.05.2001, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 2001, S. 152–243.

Trigon '69, Katalog der Ausstellung Biennale Graz, Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Grazer Druckerei, 1969.

Trini, Thomaso. I Piper di Torino e Rimini: Divertimentifici, in: *Domus*, Nr. 458, 1968, S. 13–22.

Türr, Karina. *Op Art: Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin: Mann, 1986.

Ursprung, Philip. *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München: Silke Schreiber, 2003.

Varmedoe, Kirk. *High and low. Modern art and popular culture*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York: Museum of Modern Art, 1990.

Vermandel, Frank. L'architecture radicale: tentative de refondement de la discipline architectural, in: *Discipline visée disciplinaire* (Cahiers thématiques architecture histoire/conception, Nr. 1), hrsg. v. Ecole d'Architecture de Lille et des Regions-Nord, Gand: Vamelle, 2001, S. 174–187.

Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.). *Utopieforschung*, 3 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985 (Erstausgabe: Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1982).

Vostell, Wolf. *Happening & Leben* (Luchterhand Druck, Bd. 8), hrsg. v. Walter, Otto F., Berlin: Luchterhand, 1970.

Warhol, Andy. New Talent in U.S.A., in: *Art in America*, Nr. 1, 1960, S. 42; wieder abgedruckt in: McShine, Kynaston (Hrsg.). *Andy Warhol. A Retrospective*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, 1989, S. 458.

Ders. *America*, New York: Harper & Row, 1985.

Weigel, Sigrid. Konstellationen, kleine Momentaufnahmen, aber niemals eine Kontinuität. Ein Gespräch über Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung von Frauen. Karin Fischer im Interview mit Sigrid Weigel, in: Fischer, Karin/Kilian, Eveline/Schönberg, Jutta (Hrsg.). *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft* (Attempto Studium Generale), Tübingen: Attempto, 1992, S. 116–133.

Weinreich, Heinrich. Ironie, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel: Schwabe & Co., 1976, S. 577–582.

Wichmann, Hans. *Italien: Design 1945 bis heute*, Basel: Birkhäuser, 1988.

Zevi, Bruno. *Verso un'architettura organica*, Turin: Einaudi, 1945.

Ders. *Lezioni di storia dell'architettura italiana*, Bd. 1, Rom: Ferri, 1948.

Ders. *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Turin: Einaudi, 1977 (Originalausgabe 1948).

Ders. *Storia dell'architettura moderna, Volume primo: Da William Morris ad Alvar Aalto. La ricerca spazio-temporale*, 10. erw. Aufl., Turin: Einaudi, 1996 (Originalausgabe: *Storia dell'architettura moderna*, Turin: Einaudi, 1950).

Ders. *Architettura in nuce*, Florenz: Sansoni, 1979 (Originalausgabe: Istituto per la collaborazione culturale Venezia, Roma, Sancasciano Val di Pesa; [Florenz]: Officine Grafiche F.lli Stianti, 1960).

Ders. *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Turin: Einaudi, 1961.

Ders. *Spazî dell'architettura moderna*, Turin: Einaudi, 1977 (Originalausgabe 1973).

Ders. *Storia dell'architettura moderna, Volume secondo: Da Frank Lloyd Wright a Frank Gehry: l'itinerario organico*, 10. erw. Aufl., Turin: Einaudi, 1996 (Originalausgabe 1950).

Ders. *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Turin: Einaudi, 1979 (Originalausgabe 1973).

Ders. *Architettura e storiografia*, Turin: Einaudi, 1974.

Ders. *Editoriali di architettura*, Turin: Einaudi, 1979.

9. Lebenslauf

Persönliche Angaben

Staatsangehörigkeit	Schweizerin
Geburtsdatum	14. Oktober 1967
Geburtsort	Zürich
Adresse	Albertstrasse 4, 8005 Zürich

Wissenschaftlicher Werdegang

Sei 2006	Postdoc Project Member am Karman Center for Advanced Studies in the Humanities, Universität Bern
Seit 2006	Leitung der interdisziplinären und internationalen Forschungsgruppe <i>Oberflächenphänomene</i> , finanziert durch das Peer-Mentoring-Programm der Universität Zürich
Seit 2003	Forschungsprojekt am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich zum Thema <i>Räumlichkeit und Bildlichkeit von Spiegelkabinetten und -galerien des 17. und 18. Jahrhunderts</i> (Habitationsprojekt), finanziert durch den Nachwuchsförderungskredits der Universität Zürich (seit 2004) und die HOLCIM-Stiftung Wissen (2003–2004)
2002/2003	Postdoktorandenstipendium an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, mit einem Forschungsprojekt über <i>Italienische Spiegelkabinette des 18. Jahrhunderts</i>
2002	Dissertation zum Thema <i>Poetische Reflexion – Reflexive Utopie. Zum Projekt- und Theoriebegriff von Superstudio und Archizoom</i> , bei Prof. Dr. Stanislaus von Moos und Prof. Dr. Kurt W. Forster, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, mit <i>summa cum laude</i>
2000–2002	Doktorandenstipendium der <i>Fondation pour des Bourses d'Etudes pour les Recherches Italo-Suisses</i> , Lausanne, und der <i>Erich-Degen-Stiftung</i> , ETH Zürich, für Forschungsaufenthalte am <i>Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz</i> , am <i>Centro studi e archivio della comunicazione CSAC</i> der Università degli Studi di Parma, in Mailand und Paris

- 1997–2000 Wissenschaftliche Assistentin mit Forschungs- und Lehraufgaben, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur GTA, ETH Zürich
- 1995–1997 Nachdiplomstudium in Geschichte und Theorie der Architektur, bei Prof. Dr. Kurt W. Forster, ETH Zürich
- 1995 Diplom, ETH Zürich; Diplomarbeit in Kunst- und Architekturgeschichte zum Thema «*La Casa Cannocchiale*». *Überlegungen zum Atelierhaus des friulanischen Architekten Gino Biasi (1964) und Werkkatalog Gino Biasi 1952–1976*, mit Bestnote (6)
- 1988–1995 Studium der Architektur, Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik, an der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich, an der Universität Zürich und am Center for Environmental Planning and Technology CEPT, University of Ahmedabad, India.

Ausbildung

- 1988 Matura Typus B (grosses Lateinum)
- 1979–1988 Bezirksschule und Literargymnasium in Baden und Zürich
- 1974–1979 Primarschule in Oberrohrdorf

Auszeichnungen

- 2006 *Swiss Art Award* – Preis für Architekturvermittlung des Schweizerischen Bundesamtes für Kultur, für gesamte Forschungstätigkeit im Bereich Architekturgeschichte und -kritik.
- 2005 *Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung*, Dr. Peter-Deubner Stiftung, Köln, für den Aufsatz: Ironische Utopien. Zur Funktion und Struktur von Superstudios «*Monumento continuo*» 1969–72 und Archizooms «*No-Stop city*» 1970–72.
- 2004 *Prix Jubilé* der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW, für den Aufsatz: Utopian Reflection – Reflected Utopias. Urban Design by Archizoom and Superstudio 1969–1972. In: *AA Files*, No. 47, London: The Architectural Association Press, 2002.
- 1999 2. Preis für die Präsentation *Stadtutopien der Florentiner «Architettura Radicale»-Gruppen*. Postersektion am XXV. Deutschen Kunsthistorikertag, Universität Jena, 16.–21. März 1999.